

# السَّرمِيَّةُ العَالَمِيَّةُ

الجزء الثالث

تأليف

أ. لاردايس نيكول

ترجمة دكتور عبد الحافظ متولى

مراجعة حسن محمود

وزارة الثقافة والإرشاد القومي  
المؤسسة المصرية العامة  
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر



# المسرحية العالمية

## الجزء الثالث

تأليف

الاردنيس نيكول

ترجمة

الدكتور عبد الله عبد الحافظ متولى

مراجعة

حسن محمود

الجمهورية العربية المتحدة

وزارة الثقافة والإرشاد القومي

المؤسسة المصرية العامة

للتأليف والترجمة والطباعة والنشر

هذه ترجمة كاملة للجزء الثالث من كتاب :

WORLD DRAMA

By

Allardyce Nicoll



١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

مؤسسة طباعة الألوان المتحدة

## الفصل الثالث

### موجة العاطفية المرهفة SENTIMENTALISM

نشر الكاتب المسرحى بومارشيه BEAUMARCHAIS مع مسرحية يوجينى Eugenie مقالا عن المسرح الجدى بين فيه بجلاء الاسس الرئيسية للذهب العاطفى . واسترعى انتباهه أن هناك أناساً يأسفون لتحيز الجمهور للمسرحية الجدية Serious Drama . ولقد رد عليهم بقوله إنه يجب أولاً أن يكون الجمهور هو المتحكم فيما يقدمه المسرح له، وثانياً ليس بالمسموح به الاتجاه إلى التماذج القديمة ، وثالثاً أنه قد نفصح المجال للكاتب بأن يستحوذ على اهتمام الجمهور وأن يخلق موقفاً يستدر دموع النظارة — موقفاً يحدث نفس الأثر إذا حدث فى الحياة الواقعية .

إن المأسى القديمة همجية الطابع ، وشخص مسرحية البطولة heroic drama لا تجد صدى فى نفوسنا إلا بشق الأنفس . إن شخصية الأمير أصبحت شيئاً غريباً لنا ، ولا تتأثر بحق إلا بتأمل العلاقة بين بنى الإنسان بعضهم وبعض . ويتسامل بومارشيه قائلاً :

ولماذا أهتم ، وأنا شخص مسالم أعيش فى دولة ملكية فى القرن الثامن عشر ، بالثورات التى حدثت فى أثينا وروما ؟ لماذا أهتم حقاً بطاغية جزر البليويونيز أو بتضحية أميرة من أوليس Aulis . لا شأن لى بهذا على الإطلاق ، كما أنه لا يتضمن أخلاقيات تمشى مع حاجياتى . إذ ما هى الأخلاق ؟ إنها النتيجة المثمرة والتطبيق الفردى لبعض الاستنتاجات العقلية المعينة التى تمخضت عن حادثة واقعية . وما هو الاهتمام ؟ إنه شعور لا إرادى نلازم به هذه الحادثة الواقعية

لحاجياتنا نحن . وأنه يضعنا في موضع الشخص المتألم ويلقي بنا في الموقف نفسه لفترة محدودة .

ويعتقد بومارشيه أنه في إمكاننا أن نسخر من الغباء بالضحك ، ولكن في أغلب الأحيان نتخدعنا الملهة إلى درجة تجعلنا نشعر بالعطف على الرذيلة للتعبة التي نجدها في الأسلوب البارع والحيل المسرحية . ولكن نهاجم الرذيلة بلزم لنا مسرحية عاطفية جديدة تؤثر فينا بالوسائل الطبيعية حتى نذرف الدموع .

### أسس المسرحية العاطفية :

وتبين كلمات بومارشيه بشكل قاطع أن الأساسين اللذين تعتمد عليهما المسرحية الجديدة هما مطابقة الواقع والوعظ الأخلاقي . على أية حال إن هذه الاصطلاحات نسبية ، ولذلك ما قد بدا للقرن الثامن عشر مطابقاً للواقع يبدو الآن مصطنعاً إلى حد كبير ، بينما نجد أن ما اعتبره ذلك القرن ذا صبغة فلسفية عميقة أصبح الآن ضحلاً غثاً في نظرننا . ورغم الأهداف التي كان يسمى إليها الكتاب إلا أن المسرحية الجديدة الباكية في القرن الثامن عشر بدت في معظمها مثاراً للضحك والسخرية . إن كلمة « عاطفي » الذي عادة نطلقها على هذا النوع من المسرحية لم ي دليل على إدراكنا للسخافات والتأملات الناقصة التي تزخر بها مشاهد هذا النوع من المسرحية .

ولقد ازدهرت العاطفية في إنجلترا في بادئ الأمر ، ولو أنه سرعان ما تناقلها كتاب المسرح في القارة الأوروبية ودعموا كيائها . وفي السنوات الأولى للقرن الثامن عشر كان هجوم ستيل STEELE على المبارزة واهتمامه بالسعادة العائلية قد مهد السبيل إلى المعالجة الجديدة لشرور المجتمع . وحتى قبل هذا كانت الملاحى المختلفة تقدم مشاهد تبث على الشجن . وهكذا قبل أن يدرك الناس وجود نوع جديد من المسرحية بينهم ، كان الكثير من الحيل الفنية كما كان الجو العاطفي قد ازدهر بجلاء ووضوح . وفي سنة ١٧٤٠ حظى صمويل رتشردسن SAMUEL

RICHARDSON شهرة لكتابته قصته العاطفية المسماة PAMELA بامبلا التي اتبعها بعد سنوات قلائل في ( ١٧٤٧ - ١٧٤٨ ) بقصته المسماة كلاريسا CLARISSA . ومنذ هذا التاريخ وجد المسرح في الكتابة القصصية مورداً غنياً ينهل منه . .

ومن المؤلف ألا نجد مسرحية تستحق النقد الجدى من بين مسرحيات هذا النوع التي كتبت في القرن الثامن عشر .

ولقد تتابع المؤلفون في معالجة هذا النوع المسرحى وكان نصيبهم الفشل الذريع . ولقد اشتهر كتاب أمثال هيو كللى HUGH KELLY ورتشارد كبرلاند بكتابتهم مسرحيات مثل False Delicacy — الرقة الكاذبة ، ( ١٧٦٨ ) ، ورجل من جزر الهند الغربية The West Indian ، ( ١٧٧١ ) . ثم أتى الكاتب توماس هلكروفت Thomas Halcroft بمسرحيته الطريق إلى الدمار The Road to Ruin ، ( ١٧٩٣ ) ، والكاتبة ذات القلم الفياض السيدة اليزابيث انتشبولد Elizabeth Inchbold بمسرحيتها ، تلك حقيقة الأشياء Such Things are ، ( ١٧٨٧ ) ومسرحيتها المقتبسة من الكاتب كوتزيو Kotzebue والمسماة أيمان المحبين The Lovers Vows ، ( ١٧٩٨ ) .

وبالرغم من أن كلام هؤلاء الكتاب قد أضنى على تطور الشخص والمشهد ذاتيته وفرديته إلا أن هناك أسلوباً عاماً يشمل الجميع . فكل منهم يحاول أن يكون واقعياً ، وكل منهم لم يصل إلى الهدف الذى يبتغيه بل كان بينه وبين ذلك الهدف أشواط بعيدة ، ويهتم كل منهم بالوعظ ويعتمد تصميم حوادثه بصورة تحقق هذا الرمى الاخلاقى ، كما يمزج كل منهم المشاهد الجادة بالمشاهد الضاحكة وإن بدا جلياً ازدياد سروره إذا ما استطاع أن يبكى الجمهور من ملهاته أكثر مما يضحك ويمتعه .

ويكفي مثل واحد للاستدلال على هذا . وقد يني بالفرض مشهد من مسرحية السيدة انتشبولد المسماة لكل إنسان هفوة "Every one has his Fault" ( ١٧٩٣ ) . في هذا المشهد تأتي ليدى اليانور Lady Eleanor إلى منزل أبيها اللورد نورلاند تطلب الصفح عن زوجها . ويعيش في هذا المنزل ابنها الصغير الذي يكفله جده منذ الطفولة :

تسير الليدى اليانور وراء الخادم ، بينما يتبعها برفق إدوارد حتى تصل إلى الباب . وهنا يمسك بردائها ويجذبه برفق ، فتلفت وت نظر إليه :

إدوارد : هل لى أن أتكمم بالنيابة عنك ، ياسيدتى ؟

إليانور : بربك من أنت أيها السيد الشاب ؟ هل أنت هذا الفتى الذى تبناه اللورد نورلاند ؟

إدوارد : أعتقد أنه تبنانى ، ياسيدتى ، ولكنه لم يخبرنى بذلك بعد .

إليانور : أشكرك لأرحمتك ، ولكن هدفى ليس من الالهية بمكان بالنسبة لك حتى إنه يتعذر عليك القيام به .

إدوارد : أننى أعلم هدفك ياسيدتى لأننى كنت مع اللورد نورلاند عندما أحضر هاموند الرسالة ، ولقد شعرت بأسف جم دفعنى إلى أن أخرج لأراك - وبدون التخاطب مع اللورد ، يمكننى أن أودى صنيعا كبيرا - إذا جرؤت على ذلك .

إليانور : أى صنيع هذا ؟

إدوارد : ولكنى لا أجرؤ - كلا ، لا تطلبى منى ذلك .

إليانور : لأننى لا أطلب . ولكنك أثرت فضولى ، وإذا كان الإنسان مشقت الذهن مثل ، فن القسوة ان تضيف عليه ألما ثانيا .



إدوارد : إننى واثق بأنى لا أضيف إلى أحرانك مهما كانت الظروف . ولكن أتوسل إليك ألا تتحدثى بما سأفضى به إليك . لقد سمعت محامى اللورد يخبره منذ برهة قاتلاً ، بما أنه قال إنه سيتبرأ من هذا الشخص الذى ارتكب الجرم الذى أتيت من أجله ، وبما أن الرجل الذى أخبره بذلك قد رحل بعيداً عن هنا فليس هناك دليل على ارتكابه هذا العمل ، اللهم إلا مذكرة خاصة للورد رولاند كان قد نسي أن يرجعها لحادمه مع المذكرات والنقود ، ولقد وجدت هذه المذكرة فى منزلكم ويؤكد اللورد نورلاند أنها مذكرته . ، والآن ، بالرغم من شعورى بأن ما أفعله خطأ ، هاك المذكرة ذاتها .

( يخرج مذكرة من جيبه ) لقد أخذتها من منضدة اللورد ، وأتمنى أن تأخذها ، لولا أن ذلك فعل خاطيء ( ينظر إليها بحنان ) .

إليانور : إنها سوف تنقذ حياتى وحياة زوجى وحياة أولادى .

إدوارد : ( وهو يرتعش ) ولكن ما الذى سيحدث لى ؟

إليانور : إن العناية الإلهية التى لانعاقب الفعل أبداً إلا إذا كان عن قصد وعمد ، سوف ترعاك لأنك أنقذت إنسانا ما كان ليخطيء إلا فى لحظة من لحظات الارتباك والتشتت .

إدوارد : إننى لم أفعل ما يسيء اللورد أبداً - وإننى لمن الخوف منه بمكان حتى إننى لا أظن أنى سأفعل . ولكن ، لا أستطيع رد طلبك ، خذى ( يعطيها المذكرة ) ولكن فلنأخذك الرأفة بى ، عندما يعلم اللورد بالامر .

إليانور : أوه ! لو تبرأ منك لما فعلت الآن ، لشعرت بمرارة الأسف فى كل لحظة من لحظات حياتى .

إدوارد : لا تنزعجى لذلك . إننى أعتقد أن حبه لى سوف يمنعه من ذلك .

إليانور : هل يجبك بالفعل ؟

إدوارد : أعتقد ذلك ، لأنه ، عندما نكون على انفراد كثيراً ما يضمنى إليه ،  
بحنان لا تصوريته ، وعندما مانت مربيتى دعانى إلى مخدعها وأخبرنى  
( ولكن بربك احفظى هذا سرا بيننا ) - أخبرنى بأننى حفيده .

إليانور : إنك - إنك حفيده - فهمت - إننى أشعر بذلك ، لأننى أشعر بأننى  
والدتك .

( تضمه إليها )

\* \* \* \*

وهكذا تسمى المسرحية العاطفية إلى تصوير الواقع .

وكانت معظم المسرحيات العاطفية مجرد مسرحيات جدية ، أو ملاء باكية ، وإن  
كانت هناك محاولات قليلة أكثر جرأة مما سلف ، قامت فى خلال هذا العصر  
لاستبدال المأساة التى تدور حول الملوك بالمأساة التى تعتمد على الطبقة البورجوازية .  
وفى مقدمة كتاب هذا النوع يأتى ذكر جورج ليللو GEORGE LILLO  
بمسرحيته التى وإن كانت تعد متوسطة من الناحية الفنية إلا أنها كانت تقسم بصيغة  
ثورية ، كما أنها كانت بعيدة الأثر ، ألا وهى « تاجر من لندن أو تاريخ حياة جورج  
بارنويل "The London Merchant or The Hist. of George Barnwell"  
( ١٧٣١ ) .

وحتى فى أيام شيكسبير كانت هناك محاولات لكتابة مآسى تدور حول الطبقة  
الوسطى ، ولكن هذه كانت أموراً قد علاها غبار النسيان . ولذا كانت مسرحية  
ليللو موضع دهشة معاصريه ، كما كانت صدمة لهم . ولقد أثارهم أن يكون البطل

شخصا عاديا يتمل التجارة في لندن ، كما أثارهم وجود مشاعر المأساة في قصة كثيفة تدور حول دسائسة مع عاهرة وانحداره رويدا رويدا إلى الهاوية ، حتى قتل في النهاية عمه الذي لم يكن وصيا عليه فحسب ، بل صديقا له . ونرى أسلوب هذه المسرحية في المشهد الذي يلي فيه عمه حتفه ، وكان الوقت ليلا في طريق ضيق موحش :

العم : لو كنت أعتقد في الخرافات ، لشعرت بخطر يترصد بي ، أو شعرت بقرب الموت . إن حزنا ثقيلا يطفئ علي ، وإن خيالي يصور لي أشكالا مفرغة لقبور موحشة وأجساد قد حولها الموت وبدلها تبديلا . عندما يثير الوجه الشاحب المستطيل الدمع في العين وفي الوقت نفسه يملأ النفس المفكرة بالحزن والفزع ، والشفقة والكراهية . إنني سأستغرق في هذا الفكر . إن الرجل العاقل هو الذي يعد نفسه للوت بأن يهيئ ذهنه له ، حتى يصبح شيئا عاديا مألوفا . عندما تقرب التأملات الفكرية الصورة إلى أذهاننا وعندما يرى الأحياء أنفسهم بين الموتى ، كيف تنتهي كل عاطفة متطرفة أو رغبة جامحة . أو تضمحل لحول المنظر ؟ إن العقل لا يكاد يفكر ، والدم البارد المتجمد يسرى ببطء في العروق ثابت ، ساكن ، لا حركة فيه ، كنفكيرنا في الموت . إننا نكاد الآن نكون ما سوف نصير إليه في المستقبل ، حتى يوقظ الفضول الروح ويدفعها للبحث والاستقصاء . ( يدخل جورج بارنويل من بعد ) أيها الموت ، أيها القوة الغريبة الغامضة ، التي نراها كل يوم ولكن لا ندرك كمها أبدا ، إلا عن طريق الموتى الذين لا ينطقون . ما أنت ؟ إن عقل الناس الرحيب الذي يحيط الأرض الشاسعة بفكرة ، الذي ينزل إلى مركز الأرض أو يمرج إلى النجوم ، والذي يجد عوالم غريبة أو يعتقد أنه وجدها . إن هذا العقل يحاول أن يخترق

حجبك الكثيفة دون جدوى فيعود والخيرة تملؤه في هذا الظلام  
الكثيب فيغلب على أمره ويعود أكثر شكاً من ذي قبل ، لا يتأكد  
من شيء إلا من مجهوده الضائع .

( خلال هذا الحديث يخرج بارنويل مسدسه ثم يعيده ثانية .  
وأخيراً يسقطه على الأرض فيفزع عمه ويستل سيفه )

بارنويل : أوه ! إن لمحال هذا !

العم : رجل قريب منى ، مسلح ومقنع !

بارنويل : كلا ، إذن ، لا مفر .

( يستل خنجره ويطنه )

العم : أوه ! إننى قتلت ! أيها السماء المباركة لبي دعاء خادمك وهو يموت .  
وامنحى أعز بركاتك لابن أخى العزيز ، أغفرى لقاتلى ، وامنحى  
روحي الصاعدة رحمتك الأبدية .

( يزيج بارنويل القناع عن وجهه ويهرع إليه وعندما يركع  
بجواره يرفعه ويمرر يديه على وجهه برقه )

بارنويل : أيها القديس المحتضر ! أوه ، عمى الشهيد ! ارفع عينيك وألق آخر  
نظراتك على ابن أخيك الذى هو قاتلك . أوه ، لا تنظر إلى برقه  
هكذا ! دع الغضب يلع فى عينيك ويقضى على قلب أن تموت ! يا للسماء ،  
إنه يبكى شفقة على أحزاني ، الدموع ! دموع مقابل الدم ! إن القتل  
وهو فى سكرات الموت ، يبكى من أجل قاتله ! أوه ، أفصح إذن عن  
رغبتك الورعة — انطق بالصفح عني وخذنى معك . إنه يريد ذلك ،  
ولكنه لا يستطيع إلى ذلك سبيلاً . أوه ، لماذا تضغط على يدى قاتلك

بهذا الحنان والحب ! ماذا ، أنقبلي ؟ ( يقبله . يحتضر العم ويموت ) .

\* \* \* \*

كان لمثل هذه المشاهد صدى عجيب في ذلك العصر ، وقد لانجد مسرحية سواء في إنجلترا أو في الخارج لاقت شهرة أكثر من مسرحية « تاجر من لندن » ، لقد حظيت مثلها فعلت قصة راتشردسن للمسياء « بامبلا » ، بشرف تدعيم هذا الإعجاب الصادق بالعادات الإنجليزية الذي ساد القارة الأوروبية حوالى منتصف القرن الثامن عشر .

وتمت العاطفية في القارة الأوروبية لدرجة تعادل ما حدث في إنجلترا ولو أنها اتخذت هناك طابعا فلسفيا وأهدافا واعية محددة . ولقد أسهم بشى الطارق في تكوين هذه الموجة العاطفية هؤلاء الكتاب المسرحيون الذين سبقت الإشارة إليهم — ألا وهم رينار REGNARD و ليساج LESAGE وماريفو MARIVAUX . ونضيف إلى مجهوداتهم . ما فعله الكاتب المسرحي فيليب نيريكولت DESTOUCHES PHILIPPE NERICAULT الذي حاول بطريقة تبعث على الملل أن يلبس المشاعر الخلقية الرداء المسرحي . وأحسن مسرحياته « الكونت المغرور Le Glorieux ، The Conceited Count ( ١٧٣٢ ) حيث نرى بوضوح العداء بين الارستقراطية القديمة والطبقة المتوسطة الناشئة . أما أبعد مسرحياته أثرا فهي « الفيلسوف المتزوج Le Philosophe Marié » ، ( ١٧٣٧ ) بما فيها من نغمة قوية من الوعظ والإرشاد . وبما يدل على أن الأسلوب المسرحي الجديد كان ذا صبغة دولية ، وبما يدل على التيارات المتضاربة التي أنتجت ، ما حدث من أن ديستوش Destouches لم يكتب مسرحيته هذه في إنجلترا فحسب بل بدأ تأثره بالكتاب الإنجليزي وأنه عندما اقتبس جون كالي هذه المسرحية وسماها « الفيلسوف المتزوج » ، ( ١٧٣٢ ) أحدثت أثرا قويا في تطوّر العاطفة الإنجليزية في أواخر مراحلها .

ومن السهل الانتقال من ديتوش Destouches إلى الكاتب نيفل دي لاشوسيه Nivelles de la Chaussée الذي كثيراً ما يعد الأب الحقيقي للمهارة الباكية Comedie Larmoyante لما كتبه من مسرحيات مثل The False Antipathy La fausse antipathie ، الكراهية الكاذبة ، ( ١٧٣٣ ) ، ، و تحيز من آخر طراز Fashionable Préjugé — Le Préjugé à la mode ( ١٧٣٥ ) ، و رجل الثراء L'homme de fortune ، The man of Fortune ، ( ١٧٥١ ) ، وحتى وإن قررنا أن أكل تعبیر عن هذا النوع من المسرحية لم يأت بعد ، فلا بد لنا أن نتفق بأن كتاباته تتجه بوضوح صوب ذاك النوع الجديد من الكتابة الذي في ترجمه ما بين المأساة والمهارة يبدو متمشياً مع مطالب الجمهور أكثر من غيره .

وعلى أى حال لقد صادفت المسرحية العاطفية أول تعبیر مرضى لها في المسرحية التي ذاع صيتها حينذاك ، ألا وهي ، الابن غير الشرعى أو محك الفضيلة ، The Natural Son or The trials of virtue ، Le fils naturel ، Denis ou les épreuves de la vertu التي كتبها دينيس ديدروه Diderot ونشرت في ١٧٥٧ ثم مثلت أول مرة في عام ١٧٧١ . وكان مؤلف هذه المسرحية هو الشخصية الرئيسية بين مجموعة من الكتاب ( من بينهم فولتير ) يذكر لهم التاريخ فضل نشرهم في العقد السابع من هذا القرن دائرة معارف ضخمة متعددة المجلدات Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences des arts et des métiers قدر لها إحداث أثر ضخم على نمو الفكر الفلسفي الذي أدى في النهاية إلى الثورة الفرنسية . ولقد كتبت مسرحيات الابن غير الشرعى ، و ، أب العائلة The Father of the Family ، ( ١٨٧٨ ) ، بنفس الروح التي تسود دائرة المعارف . فتنرى فيها الرغبة في الوعظ والسعي وراء الهداية عن طريق إثارة عواطف جمهور النظارة . ولقد استمدت المسرحية

الفرنسية العاطفية صيقتها من مسرحيات ديدروه ، بل تعدى الأثر إلى المسرح الإيطالي فنجحت أوبرا هزلية عاطفية من طراز جديد . ولقد ركزت مسرحية أثر مسرحية على تبيان القيم الأخلاقية ، ونادت بالتمسك بالفضائل الطبيعية ونددت بجرائم المدنية كما أثارت التفقة والبكاء على المضطهدين من الناس ، وكان جل إعجابها يتمثل في التاجر الوقور الذي ينتمى للطبقة الوسطى . وتابع الكتاب واحداً بعد واحد في ممارسة هذا الأسلوب من الكتابة — ول سوء الحظ كان معظم إنتاجهم لا ينم عن امتياز فني ذاتي بالرغم من إصابته شهرة بين جمهور عصره . وكان من أحسن كتاب هذا النوع ميشيل جين سدين Michel Jean Sedaine الذي كتب مسرحية بديعة التصميم تسمى « فيلسوف دون أن يدري ، Le philosophe sans le savoir وهي مسرحية تدعو إلى أخلاق التجار وتوجه النقد إلى ممارسة المبالغة — وكتب مسرحية موسيقية تسمى « هارب من الجندية Le deserteur » ( ١٧٦٩ ) . وللكاتب المسرحي لويس سباستيان مرسيه LOUIS SEBASTIEN MERCIER أهمية في ذلك العصر إذ قدم « جنيفال Jennéval أو بارنيفيل الفرنسي Barnevel le français ، التي طبعت عام ١٧٦٩ ، ومسرحية القاضي Le Juge » ( ١٧٧٤ ) ومرسيه MERCIER هو مؤلف « مقال عن الفن المسرحي » ( ١٧٧٣ ) . وهذه الحقيقة تذكرنا بالارتباط الوثيق في فرنسا خلال تلك السنوات ما بين النقد والإنتاج الأدبي . ولقد ذكرنا من قبل المقال الذي كتبه بومارشيه ، ونضيف إلى هذين المقالين خطاباً مشهوراً كتبه ديدروه في سنة ١٧٥٨ عن « رسالة عن الشعر المسرحي لمسيو جريم De la Poésie dramatique à Monsieur GRIMM » . وتذكرنا الإشارة إلى « جريم كذلك ، بأن الخوض في نقد هذا النوع الجديد من الكتابة قد يبين سرعة اقتفاء الكتاب الألمان له . وفي الحقيقة ، سرعان ما انتقلت الشعلة من إنجلترا إلى فرنسا التي نقلتها بدورها إلى ألمانيا .

والقصد من مقال ديدروه هو محاولة إيجاد تبرير فلسفي ، للكوميديا الجادة التي تسعى إلى تصوير الفضيلة وواجبات الإنسان ، وبكل حاسة اكتشف على الأقل وجود المبادئ الأساسية لهذا النوع الجاد من المسرحية في مسرحيات الكاتب المسرحي الروماني تيرانس TERENCE التي يؤكد ديدروه أنها لا تنكاد تأثير الضحك بل « تعرض مشاهد مؤثرة مستمدة من حوادث يقوم بها أشخاص عاديون وتنسجم مع عادات العصر ، وربما كانت أكثر هذه الوثائق النقدية كشفا عن مكنون هذا النوع ، وتوضيحا له هي مجموعة من الحجج والأسانيد عرضها كارل فليلم راملر KARL WILHELM RAMLER في الطبعة الرابعة ( ١٧٧٤ ) من ترجمته لكتاب ألفه « آبيه شارل باتيه Abbé Charles Batteué » ( وكان قد نشر أولا في عام ١٧٥٠ ) . ويؤكد راملر أن المسرحية البورجوازية تمشي مع أذواق الطبقة الوسطى من جماهير النظارة وتستطيع بسهولة لا تتأني لغيرها أن تستميل هذه الجماهير لشخص المسرحية ، إنها تعالج حوادث عامة لا دسائس القصور البعيدة ، وإنه لأسهل على الممثلين تصوير هذه الشخصيات العادية ، كما أنه لأسهل على المؤلفين المسرحيين ملائمة الحوار مع الشخصيات . وواضح لنا أن الاهتمام هنا منصب على القيم النفعية Utilitarian لا على القيم الجمالية Aesthetic ، وكما يقال إن كتاب المسرحية في هذا العصر كانوا دائما يخلطون ما بين « تصميم المسرحية وتصميم الحياة الواقعية ذاتها » .

وعلى كل حال ، سرعان ما توقفت فجأة الواقعية التي بدأت تترى على المسرحية العاطفية . ولم يكن هذا التوقف نتيجة محاولات لتدعيم الكوميديا الضاحكة laughing Comedy من جديد ، ولكن نتيجة قوة استوعبت العاطفة بين جنباتها وأضفت على المشاهد الباكية اتجاهها جديدا . لقد فشل شريدان وجولدسميث في تحويل اتجاه المسرحية في إنجلترا ، كما أن فكاهة جولدوني GOLDONI في إيطاليا كانت تنحو نحووا يخلطنا نخلط بينها وبين الدعوة الجديدة للأخلاق .



كالم يتمكن أتباعه (أمثال فرانسكو البرجاقى كاباتشيللى Francesco Albergati  
 Capacelli يعرضه الكوميدي فى « الثرثار الحقود The malicious prattler  
 Il circolatore maldicente ( ١٧٨٥ ) ، أو سيمون أنطونيو سوجرانى  
 SIMEONE ANTONIO SOGRAFI بتصويره الحى العالم الذى يدور خلف  
 Theatrical conventions — كواليس المسرح فى « التقاليد المسرحية  
 Le convenienze teatral ( ١٧٩٤ ) لم يتمكنوا من وقف تيار الموجة  
 العاطفية . ولقد انتشرت العاطفة فى كل مكان . وتضامى « الثرثار الحقود ،  
 المسرحية المؤثرة المسماة « المبلغ Il delatore — The Informer ، التى كتبها  
 كاميللو فيديريشى CAMILLO FEDERICI فى ١٧٩٩ ، والتى لانجد فيها أثره  
 اجتماعية بل نواجه فيها نوعاً من الإنسان الخائن النذل . وتبين حبكة هذه المسرحية حقاً  
 مدى ما يصل إليه المؤلفون فى تصميم مواقف تبعث على البكاء . أن تيدورا بناماتى  
 TEODORA BENAMATI طريحة الفراش ، وابناها بيترو ولورنزو  
 PIETRO & LORENZO قد بلغ اليأس منهما أوجه فى الحصول على مال  
 لمساعدتها به . وفجأة تسنح فرصة . لقد قتل شخص وعرضت مكافأة لمن يسدى  
 بمعلومات عن القاتل ، وعلى هذا اتهم بيترو أخاه واندفع بالمكافأة عائداً إلى  
 المنزل ، وبنفس السرعة يرجع إلى السجن طالباً سجنه بدلاً من أخيه . ولم يتفقد  
 هذين الشابين النبيل المقصد من العقاب الصارم سوى اكتشاف المجرم الحقيقى .  
 ونفس هذا الجو يسود مسرحية أخرى تمثل هذا العصر أحسن تمثيل ألا وهى  
 La dama di spirito — The Lady of spirit « امرأة شجاعة » (حوالى  
 ١٧٩٠ ) التى كتبها فرانسكو شرلوني FRANCESCO CERLONE وتعرض  
 المسرحية قصة بياتريس BEATRICE التى تحب دون لويجى DON LUIGI  
 ولكنها تفصل عنه لقتله أباه فى مبارزة . ولقد مرت بمحنة قاسية فوقعت بين

براثين دوق شرير يدعى أريونى ORIONE ولم ينقذها من هذا المأزق إلا عودة حبيبها لحسن الحظ ، لكنها وجدت أن حبيبها العائد مرتبطاً بالزواج من أرملة غنية وكما حدث فى مسرحية فيديرتشى FEDERICI ، حدث هنا بالضبط ، إذ لا تأتى السعادة فى النهاية إلا عن طريق اكتشاف غير متوقع — وهو فى هذه الحالة عودة زوج الأرملة الذى ظنه الجميع فى عداد الأموات .

وهكذا فى إسبانيا أنتج جاسبار ملتشور دى جوفيللانو Gaspar Melcher de Jovellano مسرحية ذات عنوان معبر تسمى ، المجرم الأمين ، التى طبعت فى ١٧٨٧ وكتبت ( ١٧٧٤ ) . وهى قصة إنكار الذات والتدم ومبادئ الشرف الإنسانية . وتسود العاطفية — ولو بطريقة أخف — مسرحيات الكاتب موراتان Leandro Fernandez de Moratin كما نرى فى مسرحيته الممتعة ، الرجل الكهل والخادمة ، ( ١٧٩٠ ) El viejo The Old Man and the Maid Y La Nine ومسرحية ، المرأة حينما تقول نعم ، "The Feminine yes" ( ١٨٠٦ ) — وتسود العاطفية مسرحياته بالرغم من إخفائه هذه العاطفية وراء ستار من الضحك واستطاعته أيضا كتابة مسرحيات ممتعة تدور حول النقد الاجتماعى مثل ، المسرحية الجديدة أو المقهى "La comedia nueva" O el Café ( ١٧٩٢ ) . وتطورت فى ألمانيا هذه المسرحيات المملة التى لا تدل على عبقرية ونبوغ وأن استحق المغزى الأخلاقى الذى تهدف إليه بعض التقدير — تطورت على أيدى ليسنج LESSING وشيللر SCHILLER إلى شئ لم ترق إليه معظم الكتابات العاطفية فى المسارح الأوربية الأخرى .

ويذكرنا اسم شيللر على أى حال بالحقيقة القائلة أنه كان من نصيب العنصر الواقعى فى المسرحية العاطفية أن طغت عليه قوة أكبر منه . وكانت نفس هذه

الصفات التي تتميز بها الملهة الجادة والمأساة البورجوازية تحوى بين جنباتها بذور الرومانتيكية . وبقدوم العواطف الرومانتيكية القوية خلال السنوات الأخيرة للقرن الثامن عشر أخذت المواقف العاطفية اتجاهات جديدة . وعاد العنصر التاريخي إلى المسرح حتى وإن كان التاريخ غالبا ما يفسر تفسيراً مجوجاً ، وأفسحت مناظر البيوت ودخانها المجال على المسرح إلى مناظر الأديرة القديمة والصالات الكثيرة لقلاع العصور الوسطى . وبدون عناء تحولت الملهة العاطفية إلى الميلودراما .

## الجزء السابع

### المسرح الرومانتيكي

يمكن أن نرجع نشأة الحركة الرومانتيكية إلى القرن الثامن عشر حيث اتخذت مظهر محاولة التخلص بطريقة أو بأخرى من الأسلوب الكلاسيكي الذي نصب معينه ولو لفترة وجيزة ، ولم يعد مصدرا للإلهام اللازم لكتابة مؤلفات جديدة ذات أهمية فنية كبيرة .

تنطوى الكلاسيكية أساسا على محاولة رسم نماذج خاصة وعلى عرض الحقيقة عن طريق كشف الصفات المشتركة بين الأشياء ذات الطبيعة الماثلة . ويميل الفنان الكلاسيكي ، على قدر إمكانه ، إلى تجنب معالجة التفاصيل : ويرتاب في الإلهام والبصيرة ، كما أنه يسعى إلى التبسيط . ويعد فن سوفوكليس أسمى ما أنتجته الروح الكلاسيكية ، كما أن أدنى درك وصله هو ما وضعه النقاد ضئيلي الشأن من قوانين وقواعد شكلية .

ومن الجلي أن الفنان الرومانتيكي في سعيه وراء طريقة فنية للكتابة تتعارض مع الطريقة الكلاسيكية ، كان عليه أن يطرح جانبا كل القوانين الشكلية وأن يتعد عن تبسيط الأشياء . وهو يميل إلى الاعتماد على عبرته الفردية وعلى إيجاد مزايا ذاتية للموضوع الذي يعالجه . فبينما يشق الكلاسيكي لنفسه طريقا سويا محتذيا في ذلك حذو الرومان ، عبر السهول المتعرجة وسفوح الجبال الشديدة الانحدار ، إذ بالرومانتيكي يجد متعة في هذا الاعوجاج ، في هذا الطريق المنعرج الشاق الذي غالبا ما يبدو كأنه طريق لا يهdy العابر إلى أي مدبل .

بينا ينطبق هذا الاتجاه على كل الفن الرومانتيكي تقريباً إذ نجد انقساماً ظاهراً بين صفوف الرومانتيكين منذ البداية . واتخذت معارضة المذهب الكلاسيكي حظرين متباينين : ينتهى أحدهما ، وهو الذى يدعو إلى عرض التفاصيل إلى المذهب الطبيعى Naturalism ، وينتهى مآل الثانى ، الذى يسعى وراء الحقيقة المادية للأشياء ، إلى الاندماج فى عالم التخيل الذاتى .

وهكذا منذ بداية الحركة الرومانتيكية يمكن التعرف على الشاعر الواقعى كراب CRABBE والشاعر التخيلى الملهم بليك BLAKE وهما يحاربان عدوهما المشترك ، الأسلوب الكلاسيكى ، هذا مع إدراكنا فى الوقت نفسه الاتجاهات الفنية المختلفة التى تميز الواحد منهما عن الآخر . وخلال هذه الفترة كلها نستطيع بكل سهولة مشاهدة اتجاه كراب المتزايد نحو الانطواء الذاتى حتى وصل به الأمر إلى درك السريالية Impasse of Surrealism .

وبالرغم من أن هذين الاتجاهين يكادان يتعادلان فى أهميتهما فى تطوير المسرح فى القرن التاسع عشر إلا أنه من الواضح أنه فى بدء اندلاع الحاسة الثورية الذى سبق التخلص من النماذج الكلاسيكية البالية ، وجدت الاتجاهات الرومانتيكية البراقة مجالا أكثر انطباقاً فى التعبير حتى كادت تطفى تماماً على الاتجاه الواقعى ، وقد ظهرت النزعتان فى كل الأنواع الأدبية فى نفس الوقت . وهكذا نجد ، على سبيل المثال ، أن القصائد الغنائية Lyrical Ballads التى خلقت عصراً جديداً من العصور الشعرية ، نجدها تجمع ما بين قصائد وردسورث Wordsworth عن الحياة العامة ، ومقالات كولردج COLERIDGE التى تنسم بالتخيل والإلهام ، ولكن عندما نفكر فى المسرح فإننا نجد أن النزعة الأخيرة هى التى كانت مسيطرة وقتذاك . وكانت التأملات النابعة من النزعة التى نراها وراء قصيدة الملاح القديم The Rhyme of the Ancient Mariner واضحة فى كل مكان : وكان على المسرح أن ينتظر سنين عديدة حتى يستقبل النزعة التى ألهمت وردسورث . وأول

ما يواجها في مسرح القرن التاسع عشر هو موجة غنيمة من القوطية Gothicism ظهرت في المساء الشعرية والميلودراما والأوبرا والمسرحية الموسيقية الصاخبة، وتلا ذلك فيض من الواقعية أخذ يجمع قواه حتى نجد مآل أمره في نهاية هذه الفترة إلى صراع مرير بين النزعتين، كل تحاول جاهدة تأكيد سيطرتها على الأخرى، وغالبا ما تخرج مياه الاثنتين في فيضان مضطرب :

أما من الناحية الاجتماعية فإن العالم في ذلك الوقت كان يمر في طور من أطوار التغيير . فلقد هل عصر ثورى بمقدم الثورة الفرنسية وبالنجاح في تكوين جمهورية مستقلة في الولايات المتحدة الأمريكية . وشعرت دولة أثر أخرى بهذا النزوع إلى الحرية ؛ وفي سعيها إلى تنمية الوعى الوطنى وجدت في المسرح غايتها المنشودة ، فعاد الشعراء الإيطاليون وكلهم حاسة من جديد إلى عالم المسرح ، وحتى في البلاد التي لم يكن للمسرح فيها وجود قبل ذلك ، بدأت الأرواح الثورية المغامرة توجه نشاطها نحو إنشاء مسارح قومية . ومثال طيب لهذا ما حدث في المجر . فحتى سنة ١٧٩١ لم تعرض أية مسرحية للجمهور باللغة الوطنية . وما أن مضت ثمان سنوات بعد ذلك أى سنة ١٨٠٢ حتى أنشئ المسرح الوطنى الترانسيفالى Transylvanian National Theatre ، وفي سنة ١٨٣٧ جاء المسرح المجرى الوطنى Hungarian National Theatre ونفس الحال يمكن أن نلاحظه في دول أخرى من بلاد أوروبا الشرقية . فأول عرض تمثيلية تشيكية كان في سنة ١٧٨٥ ، وأدت في النهاية سلسلة المجازفات المتتابعة خلال القرن إلى إنشاء مسرح مؤقت في سنة ١٨٦٢ لعرض مسرحيات باللغة الوطنية ، وإلى افتتاح المسرح الوطنى National Theatre في سنة ١٨٨٣ .

ولم يقتصر الأمر على إثارة المشاعر الوطنية فحسب ، فالطبقات الاجتماعية التي كانت قبل ذلك نسيا مفسيا أو عجزت قبل ذلك عن التعبير عن نفسها أت الآن مطالبة بحقها في المساهمة في الحياة العامة للجمتمع . ولقد كانت الارستقراطية القديمة

والطبقة البورجوازية الثرية الجديدة لازالتا تحتفظان بمكانتهما في معظم البلدان ، ولكن العمال بدأوا يتحركون ، وبدت تيارات عنيفة تتحرك حتى وراء سطح الحياة الهادئ في عصر فكتوريا .

وكان معنى هذا بالنسبة للمسرح جمهورا جديدا وحرية جديدة . وبالرغم من أن الحرية الكاملة التي أعطيت للمسرح الفرنسى خلال بداية الحماسة الثورية سرعان ما كبح جماحها ، وبالرغم من أن المسارح الانجليزية لم تتحرر رسميا من الاحتكار القديم الذى كان يتمتع به مسرح درورى لين Drury Lane & وكوفنت جاردن Covent Garden إلا فى سنة ١٨٣٤ ، فإن الرقابة الصارمة على الشئون المسرحية كانت قد خفت فى كل مكان تقريبا ، وأنشئت مسارح جديدة لتواجه الزيادة السريعة فى جمهور النظارة . فالناس الذين لم يكونوا يفكرون فى الدخول إلى المسرح منذ نصف قرن أتوا الآن يطالبون بحقوقهم بالتمتع بمشاهدة المسرحيات ، وكلما نمت المدن الصناعية كلما أتت أعداد جديدة من الجماهير وكلهم شغف لتذوق المتع التى يقدمها المسرح لهم . فإن سرت شمالا أو جنوبا شرقا أو غربا تجد المسرح وقد اتخذ مظهره ساحرا جديدا يستهوى الألباب .

## الفصل الأول

### من المأساة إلى الميلودراما

وخلال هذه الفترة سعى كل شاعر مهبا علا أو صغر شأنه إلى الإسهام في الدراما الجديدة التي كان يجب أن تكون أفضل من سابقتها ، ونظر كل منهم بإجلال وإكبار إلى عظمة شيكسبير ، فازدادت وتوافرت تراجم أعماله ، كما حظيت مسرحياته على خشبة المسرح بإعجاب واسع النطاق ، وفي مشاهد مسرحياته وجد النقاد والفلاسفة على السواء سحراً وخيالاً خصباً ؛ ولهذا كان يمكن أن نفترض أن المسرحية الرومانتيكية ستصل إلى أسمى مراتبها في البلد الذي كتب شيكسبير بلغته ، وأن ننتظر من الشعراء الرومانتيكيين والإنجليز روائع مسرحية من وحي شيكسبير .

#### فشل الشعراء الإنجليز :

حقاً إن كل شاعر من هؤلاء الشعراء قد بذل مجهودات باسلة ليسمو شأنه في مضمار اللون المسرحي . ولقد حاولوا جميعاً - من أولهم إلى آخرهم - معالجة الكتابات المسرحية فأتج ولهم وردسودث WILLIAM WORDSWORTH مسرحية «رجال الحدود The Borderers» ، التي كتبها في ٩٥ - ١٧٩٦ ، وتضافر روبرت ساوثي Robert Southey مع كوليردج Samuel Taylor Coleridge في كتابة مسرحية «سقوط روبسبير The Fall of Robespierre» ، سنة (١٧٩٤) كما كتب كوليردج بعد ذلك مسرحية الندم Remorse (١٨١٣) ، وكتب اللورد برون BYRON عدة مسرحيات من بينها مانفرد Manfred



التي لاقت رواجاً إذ ذاك . كما كتب جون كيتس John Keats مسرحية  
« أثنو العظيم Otho the Great » ( سنة ١٨١٩ ) ، وكتب شللي SHELLEY  
مسرحية تشنشي Cenci « ( سنة ١٨١٨ ) . وليس هنا من شك في نوايا هؤلاء  
الرجال نحو المسرح .

ومع ذلك فقد فشلوا جميعاً . وقد نلحظ ، إذا شئنا ، بعض الامتياز في  
مجهودات بيرون المسرحية ، وخاصة في مسرحية « مارينو فاليريو Marino  
Faliero » ( ١٨٢٠ ) وسردانا بالوس Sardanapalus ( ١٨٢١ ) ، كما كال  
النقاد المدح لمسرحية تشنشي Cenci بشكل عجوج ، ولكن لم يستطع حتى أكثر  
النقاد الرومانتيكيين تحمسا أن يجد في المسرحيات الأخرى مادة باقية الأثر ،  
وحتى هذه التعليقات التي قرظت بعض مسرحيات بيرون وشيللي كان يستشف  
منها بكل وضوح عزم هؤلاء الكتاب على تلس أسباب المدح ، أكثر من تحمسم  
للنقد الصحيح .

ولا يمكن أن نعزى هذا الفشل في خلق مسرحية رومانتيكية قوية إلى سبب  
واحد ، فهناك مزايا كثيرة لمسرحيات بيرون ، وإذا كان مجالنا هنا بمبحث الدراما  
الإنجليزية فحسب لأعددنا للأمثلة ولأولينا مسرحياته عناية أكبر من هذا .  
وما يقف في سبيل وصول مسرحياته إلى مرتبة أعلى وأعظم من هذا إلا هذا  
الاتجاه الذاتي القوي الذي تنحو إليه عبقريته . ولقد كان هذا مظهرأ عاما للزواج  
الرومانتيكي ، ولكننا حينما نسعى لتلس الأسباب الأساسية للضعف الذي تعانيه  
مسرحيات رفقاءه قد نجد بنا أن نولي اعتبارات أخرى مزيداً من العناية .

ومن بين هذه الاعتبارات الهوة التي كانت تفصل الشعراء عن المسرح .  
والتي تمزى إلى عيوب في جمهور النظارة نفسه من ناحية ، وإلى ميل هؤلاء الشعراء  
الذين كانوا يرجون بمشاهدة مسرحياتهم على خشبة المسرح — ميلهم إلى الوحدة  
والبعد عن الناس من الناحية الأخرى . وكانت الجماهير في تلك السنين فظة الطبع

مجموعة الذوق . كما كان الشعراء يمنحون للوحدة — ولقد ساعد تفاعل هذين الاتجاهين إلى الفصل بين الشعراء وجواهر النظارة . فالشعراء بدأوا يحرقون المسرح المعاصر ، كما أن جمهور النظارة لم يتسن له الحصول على أى متعة من المسرحيات الشعرية المملة التى كانت تعرض بين الفينة والاخرى، وهكذا كاد أن يتم الفصل بين الأدب والمسرح .

وفوق ذلك كله ، على أية حال ، نجد الحقيقة القائلة بأن هؤلاء الشعراء الإنجليز كانوا منغمسين كلية فى أسلوب شيكسبير ، حتى أصبحت مجهوداتهم بعيدة عن ربح العصر الذى يعيشون فيه . وإن كانت محاكاة شيكسبير أمر مفروغ منه إلا أن أسلوبه ، الذى كان يتلائم تماماً مع ظروف العصر الإليزابيثى ، لا يستطيع إمداد الحوار اللازم لعصر بعد عن شيكسبير بقرنين من الزمان ، بينما نجد أن كاتب مسرحية هاملت قد سبر أغوار المسرح الرومانتيكى لدرجة تجعل محاكاة كتابته وأسلوبه أمراً لا يعد كونه تقليد سطحي مخزى ولن ننظر من القراء والنظارة الملين بمسرحيات الملك لير وما كبث وعطيل أن يشعروا بمتعة أو عجب عندما يتأملون مؤلفات قريبة من المسرحيات الأخيرة فى هدفها العام ، ولكن شتان بينهما فى نظرة الخيال والمهارة المسرحية . إن الفرح بما هو جديد والتفكير من الابتكار لن يتأتى إلا فى بلاد لا يحس شعراؤها بعبء وجود عملاق وطنى يستظلون بظله ، فى بلاد يستطيع تأثير شيكسبير أن يدخل نسياً منعشاً مقوياً آتياً من بعيد .

المسرحية الرومانتيكية فى ألمانيا : لسينج LESSING وجيته GOETHE :

لقد حدث هذا فى ألمانيا التى لم تنتج حتى تلك اللحظة شيئاً يستحق الذكر فى الكتابة المسرحية ، وإن كان جوتشيد GOTTSCHED قد استطاع أن يضفي بعض النظام على المسرح الألمانى الذى كان حتى ذلك العهد شيئاً حديثاً ناشئاً ،

إلا أن هذا النظام الذى أكسبه للسرحد كان ذا قالب كلاسيكى لا يتلائم مع مستلزمات جيل جديد ، ولهذا كان الوقت مهيئاً فى هذه البلاد لصحوة كبرى .

ولقد بشر إنتاج جوتولد ابهرام ليسنج GOTTHOLD EMPYRAIM LESSING بتلك الصحوة . فى ١٧٦٥ أنشئ المسرح الوطنى بهامبورج The Hamburg National Theatre ، هذا المسرح الذى قدر له بعد سنين من الزمان أن يكون المسرح الوطنى الألمانى The German National Theatre . وبإنشائه ظهرت مجلة دورية لم تخطر ببال أحد من قبل . ولقد عين ليسنج كاتباً مسرحياً لهذا المسرح الناشئ الطموح وتحت رعاية مديرى هذا المسرح بدأ يصدر أول مجلة مسرحية فى العالم ، إذ جمع المقالات الدورية فى ١٧٦٩ تحت اسم « أصول المسرح الهمبرجى Hamburgische Dramaturgie » . ولم تكن هذه المقالات مجرد نقد تصدى له من آن لآخر عند عرض المسرحيات ، فلقد بدأ فى هذه المقالات جميعها أن ليسنج يحاول جهده ، عن طريق النقد المباشر أن يوحى للكتاب الناشئين بالاتجاه إلى كتابة المسرحيات ، وأن يضعوا بهذا أسس الفن المسرحى الوطنى . وكان هدفه عملياً وثورياً فى الوقت ذاته ، فكان دائماً يضع نصب عينيه التواحي العملية للمسرح ، وفى الوقت نفسه كان دائماً أبدا يسعى إلى الإيحاء بأن النماذج التى تتعلق بأهداب الكلاسيكية والتى يحبذها جوتشيد GOTTSCHED ليست هى النوع الذى يتطلبه العصر . وكتب ليسنج قائلاً « إننا لا نفخر للشاعر التراجيذى شيئاً واحداً ، ألا وهو البرود ، فإذا أثار اهتمامنا فلا شأن لنا بما هو فاعل بالقواعد الآلية النافذة » . إن ما كان يسعى إليه ليسنج دائماً هو الشكل Form - الشكل الكامل الحى Organic Form الذى ينبع أساساً من التوافق الحق بين مادة الموضوع التى يعالجها الشاعر وبين وحيه الحر المنطلق ، وفى سعيه هذا كان ينادى بالحقيقة ذات الشطرين ، ألا وهى أن هذه القوانين المزعومة تلائم المسرح اليونانى ولا تلائم مع مسرحنا ، وبينما كان اليونان محققين فى مراعاة بعض القيود لأنها

كانت تطوراً نابعاً من كيان المسرح اليوناني بالفعل ، إلا أن الكتاب الفرنسيين الكلاسيكيين اضطروا إلى تلبس أسباب تمكثهم من التلصص من هذه القيود بالرغم من مدحهم إياها بالقول . بمثل هذه الملاحظات وبما لآرائه النقدية من قوة لم يتمكن ليسنج من الإجهاز على مذهب المثبتين بالكلاسيكية بحسب - وهذا عمل يعتبر سلبيا - ولكنه استطاع أن يعد أساسا قويا لخلق نوع فني جديد يختلف عن النوع الكلاسيكي .

ولقد حاول ليسنج نفسه أن يضع نظرياته موضع التنفيذ بأن اعتنى بكتابة عدد من المسرحيات ، وإن كان ليسنج الكاتب المسرحي لم يصل في تقديرنا بكل أسفه إلى المكانة السامية نفسها التي ارتقى إليها كنافد .

إن « فن المسرح الهمبرجي » Hamburgische Dramaturgie يكاد يصل بحق إلى مستوى « فن الشعر لأرسطو » Aristotle's Poetics ولكن بالرغم من أن مسرحيات مس ساره سامسون Miss Sarah Sampson ( ١٧٥٥ ) و « مينافون بارنهم » Minna von Barnhelm ( ١٧٦٧ ) و « أميايا جالوني » Emilia Galotti ( ١٧٧٢ ) و « ناثان الحكيم » Nathan der weise — the wise ( ١٧٧٩ ) - بالرغم من أنها مسرحيات أفضل بكثير مما كتب في إنجلترا في العصر نفسه ، إلا أنها لم تستطع أن تحظى بهذه الصفة العامضة التي يقف العقل حائرا دون إدراكها ، والتي هي منبع العظمة الحقة . وتطغى على هذه المسرحيات فلسفة « التنوير » enlightenment التي استهوت عقل مؤلفها ، وهي توحى لهذا بأنها امتداد للمسرحيات العاطفية أكثر منها محاولة لطرق مجال فني جديد . فتكشف مسرحية « مس سارة سمسون » بحكم اختيارها لموضوع ومشاهد مستمدة من الحياة العائلية الإنجليزية ، عن هذا الارتباط الوثيق بينها وبين الدراما البورجوازية في لندن ، بينما تستخدم مسرحية « مينافون بارنهم » موقفا عاطفيا كالذي عالجته كثير من كتاب المدرسة العاطفية . زيلهم ZELHEIM . يظل هذه المسرحية مفلس إثر

تسريحه من الجيش ، ولذا يرفض الزواج من حبيبته الثرية - التي سميت المسرحية على اسمها - ووجد الحل السعيد فقط عندما اكتشفت ثورة ضائعة لهذا البطل ، وهنا نجد ميتا تتظاهر بدورها بأنها ترفض الزواج منه وذلك لأنها أصبحت فقيرة على حد قولها . بالرغم من أننا نلص تفهمه للشخصية المسرحية اللازمة للبلهاء ومهارة في تطوير موضوع المسرحية ، إلا أننا لا نجد أنه ابتكر شيئاً من الطراز الأول .

وتفوق « أميليا جالوتى » المسرحية السابقة بعض الشيء . ومن الجلى أن القصة مقتبسة من قصة رومانية قديمة تحكى كيف أن والد « فرجينيا » قد طعنها بخنجره ليخلصها من أحضان طاغية شهوانى ، ولكن الفتاة هنا صورت على أنها فتاة بورجوازية ، وأن الشخص الذى سيهلك عرضها يفتنى إلى الطبقة الارستقراطية .

ويأخذ موضوع المسرحية اتجاهاً جديداً بتحويل « أميليا » وهى لا تستجيب على الإطلاق لمغازلات حبيبها . بالرغم من أن كثيراً من مشاهد هذه المسرحية تفوق فى قوتها ما نجده فى مسرحية « تاجر من لندن » لـ LILLO إلا أنها تكشف عن تشابه فى الأسلوب مع المسرحية المذكورة .

ونفس الحكم ينطبق على مسرحية « ناثان الحكيم » التى نجد أثراً باهتاً لموضوعها فى إحدى أعمال ليسنج المبكرة ، وهى مسرحية ذات فصل واحد تسمى « اليهود The Jews. Die Juden » ، طبعت سنة ١٧٥٥ . ولا يشك أحد فى صدق هدفها وبإحاذه ناثان اليهودى بطلا لقصة يبين ليسنج أن هذا الرجل الذى يبنى كل حياته على الإيمان بالطبيعة ، كما سعى إلى ذلك ديدرو DIDEROT ورفقاؤه فيما بعد ، لمو أسمى خلقاً وأنبأ قصداً من هؤلاء الناس الذين تصدر أفعالهم عن العقائد الثابتة . إن ناثان يهودى بالاسم فقط إذ أنه جمع كل الفضائل وبعد عن كل الرذائل التى تتضمنها العقائد اليهودية والمسيحية والإسلامية . وبهذه الحيلة الرومانتيكية التى تتمثل فى تقديم شخصية ريبكا REBECCA الابنة المزعومة لجندي من الجنود الصليبيين التى تقع فى غرام أحد الفرسان الصليبيين ويتبين أنهما

في الحقيقة أخ وأخت كانا قد فقدهما والدمما منذ أمد بعيد ، وما والدمما هذا إلا قريب من أقرباء صلاح الدين كان قد اعتنق المسيحية قبل وفاته بقليل بهذه الحيلة الرومانتيكية يحاول ليسنج التعبير بطريقة ملموسة عن عدم رضائه عن كل العقائد الموقوتة ، ويمر في الوقت ذاته عن إيمانه بأن كل هذه العقائد تتضمن بعض عناصر الحكمة الإلهية . ويتابع ليسنج مناقشة هذا عندما يقدم ناثنان لصلاح الدين قصة الخوادم التي تبين أن أصدق الأديان أنفعها للإنسانية . إلا أن التعبير عن هذا الرأي لا يصل إلى مستوى تخيله ، أو قد يكون من الأصوب أن نقول إن التفكير في هذا الرأي قد طغى على المسرحية إلى أن سلها من عنصر الإثارة والتشويق الذي نسعى إلى البحث عنه بين روائع الفن المسرحي ، وبهذا وقف حائلا بينها وبين إثارة شغف الجمهور وانتباهه .

وما قاله جيته عن شيلر ينطبق تمام الإنطباق على ليسنج خاصة وعلى مدرسته المسرحية عامة . « إن العليسة » هكذا يقول جيته « قد أضرت بشعره لأنها دفنته إلى الإهتمام بالمسكرة أكثر من الطبيعة كلها ، وأدى به هذا بالفعل إلى إفناء الطبيعة . وكان يؤمن بأن ما يستطيع فكره الإحاطة به هو ما يجب أن يحدث سواء تمشى مع الطبيعة أم لا . » وإنه لشيء يدعو إلى السخرية أن ينطبق هذا النقد على قائله لدرجة كبيرة . إن جوهان وفجناج فون جيته JOHAN WOLFGANG VON GOETTE من أكبر كتاب عصره ولا شك ، إلا أنه لم يكن بكل تأكيد أحد عظماء الكتاب المسرحيين . بالرغم من اهتمامه الزائد بالمسرح وانشغاله الجاد بشئونه إلا أن مسرحياته تكشف عن عجز غريب في فهم مستلزمات المسرح حتى بدا وكأنه لم يستفد البتة من عمله كدير لمسرح Weimar Court Theatre . إن الأفكار تحتل المقام الأول في مسرحياته ، وتحل المجادلات الفكرية محل الحركة المسرحية ، وتختفي العظمة المسرحية الحقة في لجج من التعبير اللغوي للفن ، الذي هو صفة من صفات الرومانتيكية .

وتصل بنا أعمال جيته إلى أوج الرومانتيكية ، إلى صميم هذه الحركة التي اشتقت اسمها من عنوان مسرحية عاصفة كتبها فردريش مكسيميليان فون كلنجر Friedrich Maximilian von Klinger باسم Storm and Stress . وكان أول إنتاج لجيته Sturm und Drang العاصفة والزحف ، ( ١٧٦٧ ) Goetz von Berlichingen ( ١٧٧٣ ) هي مسرحية عاصفة كذلك تسمى جتيز فون برلشنجن . يكافح بطلها الثورى ضد قوى الطغيان في عصره . ولقد أصبحت هذه المسرحية بمثابة إنجيل لثياب أوروبا المتحمسين للزعة القوطية وGothicism وكانت ترجمة هذه المسرحية بأسلوبها الفضفاض لإحدى بواكير أعمال سيروالتر سكوت Walter Scott ، ولقد ساعدت بتسجيلها محاكاة طرق شكسبير في الكتابة المسرحية وخاصة الجمع ما بين المشاهد الكوميديّة والمشاهد التراجيدية في نفس المسرحية — ساعدت على صرف نظر الكتاب عن المسرحية الواقعية التي تعالج أموراً عائلية والتي ستأتى فيما بعد . وباختيارها موضوعاً مستمداً من العصور الوسطى بدأت موجة واسعة من الكتابة التاريخية غمرت المسرح في ذلك الوقت .

إن مسرحية جيته التالية كلافيجو Clavigo ( ١٧٧٤ ) التي تعالج النتائج المحزنة التي تترتب على قرار بطل المسرحية في فسخ خطوبته من ماريا Maria خشية أن يؤثر زواجه بها على مستقبله ، لمى مسرحية ضئيلة الشأن . أما ستيللا Stella ( ١٧٧٥ ) التي اعتبرها أعداء المسرح الألماني في إنجلترا صورة الرذيلة المجسمة فهي مسرحية جذيرة بالاهتمام ، وحسبنا في هذا موضوعها الجريء الذي يعرض بطلاً يحب امرأتين بدرجة واحدة تقريباً ويستقر به المقام معهما إلى المعيشة مع الاثنين بطريقة تنافى العرف والتقاليد . ( ومن الطريف أن نلاحظ أنه غير الخاتمة هذه تغييراً كلياً عندما أعاد كتابة المسرحية بعد ذلك ، وبطريقة أقرب إلى الاحتمال من الناحية النفسية يجد البطل والبطلة حلاً لإيهام متاعبهما بالانتحار ) .

وتبدو هذه المحاولة للوعظ التي نلحها في «ستيلا» أكثر وضوحاً في مسرحية «إفيجينيا في تورس» Iphigenia in Tauris ، ( التي بدأها سنة ١٧٧٩ وأنجزها في ١٧٨٧ ) على أنه قد ينتهي بنا هذا إلى اعتبارها أنجح أعمال جيته المسرحية . ولقد ساعده عدم تمثيه مع الطريقة الأصلية التي عالج بها اليونان الموضوع ، الأمر الذي يستوجب الاهتمام ، على أن يركز جل اهتمامه على المشكلة التي تواجه إفيجينيا . فإذا أنقذت أعاها بمقدرة ما — وهذا محتمل — فإنها بهذا تكون قد سلبت نفسها للكذب ، فبدلاً من هذا كانت لديها الشجاعة أن تخبر الملك البربري عن حقيقة أورستيس Orestes وهي تحاول عن طريق استدراج عطفه ، أن تقنعه بالسماح بنقل تمثال أرتميس Artemis من المعبد . ومن الجلي أن عملها هذا له دلالة رمزية ، ولكن جيته نجح للمرة الأولى في جعل هذا الرمز أمراً ملموساً محسوساً وأن يلبس الشخصية الحية ثوب الفكرة .

ولا نستطيع أن نقول مثل هذا القول عن مسرحية توركوأتو Tasso ( التي بدأها في سنة ١٧٨٠ وأتمها في سنة ١٧٩٠ ) والتي لم تكن أكثر من دراسة نفسية لشخصية شاعر غارق الحساسية لم يكسبها جيته قالباً مسرحياً بل صلباً في قالب حوار . فإن تاسو البطل يصيغه ما يشبه الهوس من تخيلاته وعواطفه . ويعذبه كرهه لأنطونيو مونتيكاتينو السياسي الرزين ، وفي النهاية يدرك ويعجب بذات هذه الصفات التي كادت تودي به إلى الجنون . وتزخر السطور الأخيرة من هذه المسرحية بتليحات عن حياة تاسو ، كما يتبين خلو المسرحية كلها من الروح المسرحية . فعند ما يمسك أنطونيو بيد تاسو يتكلم الأخير قائلاً :

أوه ، أيا الرجل النحيل ! إنك تقف حازماً هادئاً

بينما أنا كالموج الذي تدفعه العاصفة .

ولكن لا تباهى بقوتك . تأمل !

إن الطبيعة ، بقوتها الجبارة التي تثبت الصخور في مكانها



هى التى تجعل الموج لا يستقر على حال .  
إنها ترسل العاصفة ، فتدفع الموج الساكن  
فيدور ويرغى ويزيد  
وحق فى هذا الموج ينعكس جلال الشمس  
على صفحة الماء ، وترقد النجوم الهادئة  
بحنان على صدر هذا الموج الهانج  
فيختفى الهدوء ، ويفقد الجلال رونقه ،  
إننى لم أعد أعرف نفسى ساعة الخطر ،  
كما أننى الآن لا أشعر بخجل من اعترافى .  
انكسرت دفة السفينة ، وتكسر السفينة  
المتأرجحة من كل جانب . وتهوى الألواح المتناثرة  
تحت قدمى وهى تنفجر انفجارا !  
وهكذا أمد يدى لأتعلق بأهدائك !  
كالبهار الذى تدمرت سفينه وهوى يتعلق  
بالصخر الذى تحطمت السفينة عليه .

وتخلو كذلك مسرحية ايجونت Egmont ( ١٧٨٧ ) من الطابع المسرحى  
وهى تصور محاكم التفتيش Inquisition وتعالج أساسا تصوير عواطف البطل  
الذى سميت المسرحية باسمه . وبالرغم من كونه كاثوليكيًا فإن الكونت ايجونت  
يعرب عن أسفه للاضطهادات التى تفرض ، باسم الكنيسة على هولنده ، ولكنه  
يفشل فى مجهوده هذا لأن النية الطيبة وحدها لا تكفى فى عالم الواقع بما فيه  
من قسوة .

وأخيراً هناك مسرحية Faust ( ١٨٠٨ ، ١٨٣١ ) وهى خليط كبير من  
الحوادث المسرحية والغنائية ، والتحاليل النفسية والفلسفة الغريبة وإنه لمن العسير

أن نناقش هذه المسرحية في هذا المجال . وتختلف هذه المسرحية عن أية مسرحية سابقة في أن مجالها الضخم جعلها لا تصاح إلا للعروض التمثيلية التجريبية النادرة . ولهذا فإننا لا يمكن أن نضعها في نفس المستوى الذي وصلته أعمال شيكسبير وسوفوكليس في تاريخ الدراما . ومن الناحية الأخرى - وهذا علاوة على المكانة البارزة التي تحتلها في الأدب العالمي - فإن اتساع مجالها أثبت دون شك بأنها كانت مصدر وحي مسرحي كبير سواء بطريق مباشر أو غير مباشر . فعن طريقها تعلم الناس أن يروا أنه ليس لزاما على المسرحية أن تعالج مواضيع محدودة النطاق ، وهكذا فتحت الطريق أمام اتساع المجال المسرحي بشكل كبير .

وتبدأ مسرحية فاوست في الجنة وتبين مفيستوفيليس Mephistopheles وهو يطلب الإذن له بمحاولة تحطيم روح فاوست : ولقد منحه الله هذا الإذن اعتقاداً بأنه حتى إذا نجح مفيستوفيليس في مرماه الشرير ، فإن المحنة سوف تزيد فاوست حكمة وروحانية . ثم يتبع هذا المشهد الجزء الأول من المسرحية - وهو قصة مسرحية واضحة تبين كيف أن فاوست باع روحه للشيطان على شرط أن يمنحه الأخير متعة كاملة للحظة عابرة . فهتك عرض مارجريت ، ويقتل أخاها ، فتجن ، وتفتك بطفلها ، وتموت ميتة تعسة . ومن هذا فنقل إلى الجزء الثاني من المسرحية وهو جزء غاية في الصعوبة وإن زخر بالخيال الرائع ، فهنا تستحضر صورة هيلين المسلية لحرب طروادة من أغوار الزمن السحيق . وكانت ثمرة اتصال فاوست بهلين ابناً يسمى يوفوريون Euphorion يفتى أمره بأن يختفي في الهواء الرقيق . وبعد ذلك ينهمك فاوست ، الذي دب الهرم في جسمه في إصلاح أرض مغمورة ، وفي هذا العمل يدرك الحقيقة التي تتلخص في أنه لا سبيل للسعادة الحقة إلا عن طريق مساعدة الغير . وباعترافه هذا يقر فاوست بانتصار مفيستوفيليس لأن لحظة السعادة الكاملة قد أتت له : وفي نفس الوقت - وهذا شيء يبدو متناقضاً - لقد نال فاوست النصر ، لأن روحه صعدت إلى جنات النعيم .

إن الغرض الفلسفى وراء المسرحية واضح جلى ولو ظلت التفاصيل غامضة أو عسيرة الفهم . إن روح الإنسان ممثلة فى فاوست تسعى إلى اللذة الحسية الدنيوية فتجدها لا تشفى الغليل ، فتصعد ساعية وراء عالم الجمال المثالى مثلاً فى هيلين ، وعالم الشعر مثلاً فى يوفوريون فتجد متعتها زائلة ، وفى النهاية تصعد إلى أعلى مستوى حيث يحقق الإنسان رسالته بإنكار ذاته والفسكير فى غيره . إن الفكرة الصوفية فى المسرحية تطور مباشر للأفكار التى اعتنقت عليها مسرحية « إيفيجينيا فى توريس » . ولأننا هنا إزاء فكرة تخيلية لو عبر عنها بأسلوب يبعد عن نطاق الشكل المسرحى الصرف ، لفافت بكل وضوح التفلسف العادى الذى نجده فى المسرح المعاصر .

### انتصار شيللر Schiller

إذا كان يوهان كرسstof فردريك فون شيللر Christoph Friedrick von Schiller لا يبلغ مبلغ جيته فى قوة خياله ، إلا أنه لم يشغل مثله فى المضمار المسرحى . فإن شيللر بلا شك أعظم كاتب مسرحى ظهر فى الأفق منذ أيام شيكسبير ، وموليير وراسين ، وإن مؤلفاته لجديرة بأن تفرق بمؤلفاتهم أو هى على الأقل تقرب منها . وإن فى اتساع مجال كتابته دليلاً على قدرته وعظمته كؤلف مسرحى .

وقد بدأ حياته الادبية كأدأها جيته فى جو حركة « العاصفة والوحف ، Sturm und Drang وهى مليئة بأوهام العصور الوسطى الحالكه ، واليأس القاتم ، والعاطفة الكائرة المتأججة . وقد نبع من هذا الجو مسرحية « Die Rauler اللصوص » ( ١٧٨١ ) ، وهى عمل يعجز عنه شاب مثله فى سن الثانية والعشرين ، كما أنها رغم ما بها من سخافات استحوذت على جماهير المسرح منذ إخراجها لأول مرة فى مانهايم Mannheim حتى يومنا هذا . أما البطل اللص الذى تخيل فيه روح « روبين هود » ،

الذى يفر إلى الغابة بعيداً عن مطالب المستبدين ، فإنه كان شخصية تجدد هوى في نفوس الناس وقت كتابة هذه المسرحية ، وكان من حلق شيلر ومهارته أن اختار كارل فون مور Karl Von moor كشخصية مركزية لمسرحيته . إن هذا الرجل النحيل يصبح رئيساً لمصابة من الخارجين على القانون ، ويبدو التباين بين إخلاصه وشروعه والأعيب القصر التي ترمز لها شخصية أخيه الخبيث فرانز . ولقد أصابت هذه المسرحية نجاحاً مباشراً في كثير من البلدان الأوروبية ، لما بها من جو قوطي ولما تضمنته من حوادث رومانيسكية وعواطف ثورية . ولم يقدر لنجم شيلر الذى بدا زاهياً متوهجاً أول ظهوره أن يلعب بمثل هذا البريق في أى مسرحية تالية . وفي أعقاب هذا النصر مباشرة كتب شيلر مسرحيته فيسكو Fiesko (١٧٨٣) وه دسيسه وحب Intrigue and Love — Kabale Und Liebe (١٧٨٤) وتكشف المسرحيتان عن نفس الروح التي تجلت في المسرحية السابقة ، وكانتا نتاج السنوات التي كان يعمل فيها الناثر الشاب كاتباً ومخرجاً Dramaturg لمسرح مانهايم Mannheim بعد فراره من بلده ورتمبيرج Wurtemberg . ولا تصنيف كلتا المسرحيتين شيئاً كبيراً للتجاح الذى أصابه في مسرحية « اللصوص » وإن أظهرتا تقدماً في تفهم مستلزمات المسرح وفي رسم الشخص . وتبدو الروح الثورية في مسرحية « فيسكو » ، التي وقعت حوادثها في مدينة جنوة في سنة ١٥٤٧ فتركز الاهتمام على جيانيتينو دورى Gianettino Dorie وهو شخصية شرسة ، كما أنه وارث لإقطاعية عمه الكهل أندريا دوريا ، وتسلط الاهتمام كذلك على بطل المسرحية فيسكو ، كونت لا فينيا وهو شاب مليح الطلعة ، مقدم وإن أصيب بلعنة الكبرياء وإن أخفى وراء مظهره النحيل شيئاً من الخداع والاثانية . ومن مسرحية « دسيسه وحب » يترك شيلر الماضي ليعالج مأساة تدور حول المشاكل العائلية المعاصرة محتدياً في ذلك حذو ليسنج فيسرد قصة محزنة — قصة لويزا الجميلة وهي فتاة غريبة ابنة لموسيقى يعمل في المدينة ، ويدين شيلر كيف أنها تبادل

الحب مع الصاغ فردناند Major Ferdinand الارستقراطى المنبت ابن الرئيس  
فون فالتر President von Walther . ويحطم هذا النيل الكهل المتكبر  
بدسائسه حب هذا الضابط الشاب بهذه الفتاة التى تنتمى إلى عامة الشعب فتموت  
لويزا فى ظروف تدعو للأسف ، ويتبعها فردناند تاركاً والده فى غمار اليأس بعد  
أن تهدم شمل عائلته وانهارت سمعته أمام الناس . وبالرغم من اعترافنا بأن هذه  
المسرحية لا تصل إلى مستوى المسرحيات العالمية العظيمة إلا أنه وجب علينا  
التويه بأنها أول مسرحية أوروبية تعالج المشكلات العائلية بمثل هذا الجلال  
وهذا الاتزان .

وإن كتبت المسرحيات السالفة نثراً إلا أن شيلر ، الشاعر الاصيل ، اتجه إلى نظم  
الحوار الشعرى فى مسرحيته التالية ، دون كارلوس "Don Carlos" ( ١٧٨٧ ) ،  
وهى مسرحية ؛ رغم طولها المفرط ، تكشف عن تقدم ملحوظ لشيلر فى تفهم شئون  
المسرح . ويبدو هنا موضوع سياسى فى ثوب مأساة غرامية . ففليب الثانى ملك  
إسبانيا طاغية شرس يثور على فظائمه وخاصة فى هولنده ابنه ووريثه دون كارلوس .  
وفى الوقت نفسه تتمزق نياط قلب هذا الأمير لزواج فيليب من اليزابيث دى فالوا  
Elizabeth de Valois التى كان قد خطبها الأمير لنفسه ، والتى لا يزال يكن  
لها حبا قويا . وإن بعد كارلوس بطل المسرحية عن الكمال إلا أنه يتصف بنبل  
أصيل وروح سامية . ويقف إلى جانبه ويشد أزره صديقه الوفى الماركيز دى بوزا  
Marquis de Posa وهو الشخصية التى من خلالها كشف شيلر بكل جلاء ووضوح  
عن هدفه من المسرحية فكارلوس لا يسهه إلا الانسياق وراء عاطفته وثورته  
العارمة ، بينما يرى الماركيز العالم لم يتها بعد للشل الأعلى الذى ينشده ، وهو يدرك  
أن الحماسة الزائدة للتجديد لا تفتح إلا زيادة القيود التى لا يستطيع تحطيمها ،  
ويمكن برغم هذا بحججه القوية الصادقة من إثارة ضمير الملك فى الوقت الذى  
زاده العداء عنادا واستكبارا . وعندما بدأ يريق نجاحه الأول يختنق رويدا رويدا ،  
( م - ٣ المسرحية )

وبدا كارلوس يشرف على الهلاك ضحى الماركيز بنفسه بشجاعة وإن كانت الظروف نفسها قد تدافعت بقوة بشكل يدعنا نرى عبث تضحيته هذه . وفي موقف يقطع نياط القلب يقف الملك أمام كبير المحققين The Grand Inquisitor وهو يشعر بالتعاسه في مواجهة قوة أكبر منه ، وتسلم ابنه لذراع روما الرهيب :

كبير المحققين : إنني لا أميل أيها الملك  
للمأودة هذه المقابلات .

الملك : ولكنهما واحدة ..  
خدمة أخرى .. الخدمة الأخيرة .. ثم أنصرف  
في سلام . دعنا الآن نلقى غبار النسيان على الماضي ..  
ودع السلام يسود بيننا . نحن أصدقاء .  
كبير المحققين : عندما ينحن فيليب في تواضع مناسب .  
الملك : إن ابني تراوده فكرة الحياة .

كبير المحققين : حسنا !  
وماذا تنوى عمله ؟  
الملك : كل شيء أو لا شيء .  
كبير المحققين : ماذا تعنى بكل شيء ؟  
الملك : يجب أن يهرب  
أو يموت .

كبير المحققين : حسنا يا صاحب الجلالة ! احزم أمرك .  
الملك : ألا يمكنك

لإيجاد عقيدة جديدة تقرر  
قتل الوالد لابنه الوحيد ؟

كبير المحققين : لإرضاء العدالة الأبدية ، ابن الله ذاته  
مات مصلوباً .

الملك : وهل في استطاعتك نشر  
هذه العقيدة في جميع أنحاء أوربا ؟

كبير المحققين : نعم ، أينما  
نجد المسيحية الحققة .

الملك : ولكنني بهذا ارتكبت خطيئة ..  
خطيئة ضد الطبيعة .. ألا يمكنك ، بما لك من قوة ،  
أن تسكت صوتها الجبار ؟

كبير المحققين : إن صوت الطبيعة  
لا يجدي قليلاً أمام العقيدة

الملك : لأنني أضع مقاليد أموري  
بين يديك : أيمكنني أن أراجع  
عن الخطوة التي أخذتها .

كبير المحققين : سلّمه إلى !

الملك : ابني الوحيد ! .. من أجل من إذن كنت أكّد وأشقي ؟  
كبير المحققين : للقبر لا للحرية .

الملك : ( ينهض ) لقد اتفقنا . تعال معي .

كبير المحققين : أيها الملك ! إلى أين ؟

الملك : إلى الضحية ، من يدي الأب نفسه .

وفي مسرحيته دون كارلوس هذه، بين شيللر محاولة استغلال المواضيع التاريخية للأساء. وكان يثير عقله دائماً الهدف الفلسفي، كما نجد في مشاهد مسرحياته محاولته لعرض الحقيقة كما يراها دون الاستعانة بأى حيل رمزية ظاهرة وإن اعتقاد أرسطو بأن الشاعر يعرض لنا إدراكاً فلسفياً للحوادث أكثر من المؤرخ ليجد تمام القبول لدى شيللر. ولقد حاول في المسرحيات التاريخية العديدة التي كتبها بعد ذلك أن يصوغ مادته في قالب خيالي Imaginative Pattern وكان يعتقد أن أسمى أغراض الكتابة المسرحية هي الدعاية للأخلاق الفاضلة.

ولن يبدو هذا الهدف الفلسفي أكثر وضوحاً مما هو في مسرحيته التالية التي آثر فيها الاستعانة بموضوع ألماني بدلاً من موضوع مستمد من الحياة الأسبانية. إن مسرحية فالينشتين Wallenstein تتكون من ثلاثة أجزاء: هي «المعسكر The Piccolomini Das Lager—The Camp ويكولوميني Die Piccolomini Wallemateins Tod — وموت فالينشتين Wallensteins Death (١٧٩٩)». ولم يظهر منذ كتابة شيكسبير لمسرحياته التاريخية ما يداني هذه المسرحية في مجاها وتصميمها، وبالرغم من أن شيللر قد أثبت عدم استطاعته تركيز الحبكة المسرحية بطريقة مرضية، إلا أنه يجب أن نعترف بأن فالينشتين بأجزائها الثلاثة تعد من أعظم الأعمال المسرحية. وإننا لنجد فيها شمولاً وقوة قلما ترقى إليها الكتابات المسرحية.

إن «المعسكر» تعتبر مقدمة. وهي، بالرغم من عدم تقديمها أى من الشخصيات الرئيسية إلا أنها تستفيض عن ذلك بتقديم صورة رائعة للجيش الذي يقوده الكونت البرخت فون فالينشتين Count Albrecht Von Wallenstein باسم الإمبراطور فردناند الثاني Emperor Ferdinand II. ويتكون هذا الجيش من خليط عجيب من رجال من كل الأمم منطوين تحت لواء قائدهم بما له من عزيمة وعبقرية. أما يكولوميني Piccolomini فتبين الحلاف المنزاي الذي دب بين



فالينشتين والبلاط الإمبراطورى . وأخذت الدمائس تجرى مجراها ، وأخذ القصر ينظر بعين الخوف والريبة إلى الجيش ، الذى هو مصدر قوته ، بعد أن صد غائلة السويدين . وعندما أدرك الفيلد مارشال اللو Field Marshall Ello والسكونت ترزكى Count Terzky بأن القطيعة آتية لا محالة فيها ، هما بالحديدة بإقناع كل الضباط تقريباً بتوقيع وثيقة يعلنون فيها ولاءهم لفالينشتين وحده ، آمين بهذا اقناعه باتخاذ إجراء حاسم بأن يعلن عدم اعترافه بالإمبراطور ويعلن تأسيس دولة مستقلة فى اتحاد مع السويد . ومع هذا فى الوقت نفسه يجد المندوب الإمبراطورى فون كوستنبرج Von Questernberg حليفاً له فى شخص اللواء أكتافيو ب كولومينى Octavio Piccolomini الذى وإن تظاهر بأنه من أخلص أتباع فالينشتين إلا أنه كان يأمل بأن يصبح هو القائد العام للجيش . ووجد ابنه ماكس Max الذى كان يعمل قائداً لفصيلة من الفرسان ، والذى كان يتصف بالانزاهة والنبيل - وجد نفسه صريع عواطف متنازعة . فهو وإن كان يمقت دسائس والده ، إلا أن وشائج الحب البنوى تربطه وإياه : كما أن ولاءه للإمبراطور كان يصطدم مع إعجابه الذى لا حد له بفالينشتين وبغرامه بابنته ثكلا Thekla ويبدو فالينشتين فى الجزء الأخير من المسرحية وقد دفعه اليأس إلى إعلانه العصيان ، ويبدو وقد هجره معظم الضباط بفعل مكائد أكتافيو الذى كوفى فى ختام المسرحية بأن أصبح أميراً من الأمراء .

إن المسرحية برمتها دراسة دقيقة للكبرياء والطموح . فيكولومينى يقوم بهذه الدسائس لكى ينال هذا اللقب الرفيع ، ويحرض - الضابط الإيرلندى بنلر - الذى كان حتى تلك اللحظة وفياً لفالينشتين ، على هجره وتدبير اغتياله من أجل إهانة بسيطة . إن نقطة الضعف فى شخصية فالينشتين هى كبرياء طاغ وإيمان راسخ بصعود نجمه . ومن أكثر مشاهد المسرحية تلياناً لمعظمتها ، كما أنه من أكثرها إثارة ذلك

المنهد الذي تنجح فيه الكونتيسة ترزكي Terzky عن طريق إثارة كبرياء البطل ،  
في بحث روح المصيان فيه .

فالنشتين : إذا كان هناك ثمة اختيار ! إذا كان من الإمكان اتخاذ طريق للهرب  
أخف وطأة - فإني سأختاره ، وأتجنب أوخم العواقب .

الكونتيسة : ألا تريد شيئاً أكثر من هذا ؟ إن هذا الطريق لا يزال أمامك .  
أطلب من رانجل Wrangel الانصراف . لا تذكر آمالك القديمة ،  
واطرح حياتك الماضية بعيداً بعيداً ، فلتعزم على بداية حياة جديدة .  
إن للفضيلة أبطالها ، كذلك الشهرة والثراء أيضاً .

إلى فينا إذن - إلى الإمبراطور - وأسجد أمام عرشه . خذ ما يعن  
لك حملة من نفائس وقل بصوت عال إنك لا تريد إلا إثبات ولائك .  
إن كل غرضك هو خديعة السويديين في صبيحة اليوم التالي .

رحل الدوق ، والآن قد دبت الحياة والحركة

بين جنبات قلاعه . سوف يصيد ويلني ، سوف يشرف على تربية  
خيوله وينشئ " لنفسه حاشية ، ويعطى مقاليد الأمور ،  
ويتمسك بالرسميات

بقدر مناسب وبأسلوب لطيف ،

سوف يمد الموائد في بهجة كبيرة ، وبالاختصار سوف يبدأ كلك  
جبار - ولو في صورة مصفرة .

فالنشتين : ( في ثورة عارمة ) أبعدا عن هنا .

ودع الكونت الشاب بكولوميني يدخل .

الكونتيسة : هل أنت جاد في ذلك ؟ إنني أتوسل إليك ! ألا توافق على حمل  
نفسك إلى قبرك ، لتتوت ميتة الحزى والعار ؟  
أنتهى حياتك التي بلغت مرتبة رفيعة

هكذا للشيء ! أن يكون الإنسان لا شيء .

إذا كان دائماً كذلك - لشر

لا يتطلب منها مزيداً من الصبر ، شر بسيط .

ولكن أن يصبح الإنسان لا شيء ، بعد أن كان -

فالنشتين : ( ينهض في ثورة حادة )

أريني طريقاً بعيداً عن هذا الجمع الذى يكاد يخنقنى ،

يا قوى النجدة ! أريني طريقاً

استطيع السير فيه . إننى

لا أجيد الكلام ، أو التحدث بالفضيلة ،

إن التفكير لا يثير مشاعرى ، كما أننى لا أستطيع

أن أقول للحظ السعيد الذى قلب لى ظهر الموج

أن أقول له فى عظمة : اذهب ، إننى لا أريدك . .

إذا كففت عن العمل ، فإننى هالك لا عالة .

إننى لا أتجنب الأخطار والتضحيات

إذا ما كان ذلك يجنبنى أوحش العواقب ،

ونكن قبل أن أهوى إلى العدم

سأرحل شيئاً ضئيلاً ، بعد أن بدأت عظيماً .

قبل ذلك كان العالم يربكنى بهؤلاء .

التعساء الذين يرفعهم ويدمرهم فى يوم واحد .

إن هذا العصر والمصور التالية ستذكر اسمى

بالكراهية والفزع . . .

الكونتيسه : ما هذا الذى

ينافى الطبيعة هنا ، إذن ؟ ساعدنى على تفهمه !  
أوه لا تدع الخرافة  
تسيطر على روحك الصافية . هل أريد منك  
القتل ؟ — بمنحجر ملعون بغيض  
تطعن الندى الذى أضعك ؟  
إن هذا هو ما يتنافى مع الطبيعة ، وقد يقشعر منه بدنك  
وينقبض له فؤادك بحق .  
إن كثيرين ، ولاهداف أقل شأنًا ،  
خاطروا بهذا ، نعم ، ونفذوه .  
ما الذى تراه فى موقفك مشينا ومفرعا ؟  
إنك متهم بالخيانة — سواء بحق أو بغير حق  
فهذا ليس موضع السؤال الآن —  
إنك هالك إذا لم تستغل بسرعة  
السلطة التى بين يديك ، فردناند ! أيها الدوق !  
قل لى ، أين هذا الرجل الذى ، مهما أوتى من لين ورقة  
حاشية لا يسخر كل ملكاته  
للمحافظة على حياته ؟  
أين هذا العمل الجرىء الذى لا تبرره  
الضرورة واليأس ؟  
فالنشتين : كان فردناند فى وقت ما كريما معى ،  
كان يحببى ، ويقدرنى ، وكنت  
أقرب الناس إلى قلبه . ولطالما

جلسنا كأصدقاء أعزاء

نأكل سوياً . هو وأنا —

وكان الملوك الصغار أنفسهم يسكنون الإناء

الذى أغسل فيه يدي — وهل انتهى الأمر إلى هذا المصير

الكونتييه: إنك بإخلاصك تذكر كل جميل مما صغر ،

ألا تذكر إهاناته ؟

هل لي أن أذكرك كيف كافأك هذا الرجل في ريجنسبرج

على خدماتك وإخلاصك ؟

لقد أسأت إلى كل الناس باختلاف مراتبهم

في كل الظروف لتجعله عظيماً في الإمبراطورية — لقد

جلب لك كراهية ولعنة العالم كله .

إنك لا تجد لك صديقاً واحداً في كل ألمانيا ،

أتعرف لماذا ؟ لأنك كرست كل حياتك

للإمبراطور وحده . واهتم الإمبراطور

بنفسه فحسب في العاصفة التي ثارت حوله

في مؤتمر ريجنسبرج — وتحلى عنك !

تركك تهوى ! تركك فريسة

للباغرى ، لذلك الوقح !

فالنشين : إنني لم أنظر للأمر من هذه الزاوية من قبل ،

إن هذه لحقيقة المسألة بالفعل . إن الإمبراطور

يرتكب أعمالاً تضر بي ، أعمالاً لا تليق .

وحتى رداء الإمارة الذى أرتديه

نظير خدمات له  
هو في الوقت نفسه أخطاء كبيرة في حق الإمبراطورية ..  
أرسل رانجل إلى — سأبعث على التو  
بثلاثة رسل —

\* \* \* \*

وهنا تبدأ المجازفة . وفي هذا المشهد الطويل الذي سردنا جزءاً منه تلعب  
الكونتيسة بكبرياء البطل وإيمانه بالخرافة حتى يضطر على كره منه ، إلى اتخاذ  
إجراء حاسم — لإجراء كان أعداؤه ينتظرونه ، ويفضون إلى موته .

لم يكتب شيلر شيئاً أعظم وأجل من فالنشتين ، إلا أنه ظل ، برغم تدهور صحته  
المستمر ، يتمتع ببعض المقدرة في كتابة مسرحيات جديدة بالاعتبار .

في سنة ١٨٠٠ كتب مسرحية « ماريا ستيوارت Maria Stuart » ، وأثناء  
سجنها في إنجلترا كان لماري في شخصية الشاب مورتيمر Mortimer خادم وفي ،  
في الوقت الذي كان فيه ليستر Leicester تابعاً ضعيفاً خائناً بالسليقة . وفي أهم  
مشهد في المسرحية ، وهو مشهد لا تعوزه القوة ، تواجه الملكتان إحداهما الأخرى ،  
وبمهارة يظهر شيلر التباين بين شخصية كل منهما — فاليزابت حريصة ، صريحة  
كما هو ظاهر ، بينما تميل ماري للانسياق وراء عواطفها . وتعرض الأخيرة  
وقد أوشك التعب أن يأخذ منها كل مأخذ ، التخلي عن مطالبتها بالعرش الإنجليزي :

إذن يا أختاه ، لا أريد حتى إذا عرضت ثروة هذه الجزيرة برمتها

أو جميع بلاد الدنيا التي تحيطها البحار ،

أن أتبادل مصيري الحالي بمركزك

على أن هذا لم يشف غليل أليزابيث التي أخذت بفن سياسي تتذف بكلمات  
مثيرة أمام ماري لتدفعها للتغوه بعبارات تودى بها للهلاك :

أو تعرفين في النهاية بهزيمتك ؟  
هل انتهت كل مشروعاتك ؟ ألا يوجد قتلة  
آخرون في الطريق ؟ ألا يعيد أحد المغامرين من أجلك  
محاولة هذا العمل المؤسف ؟

نعم ، أيتها السيدة ، كل شيء انتهى . لن يقضى  
لك أن تثيرى شهوة إنسان بعد الآن . للعالم شئون أخرى —  
لن يصبوا أحد لهذا الشرف الخطير بأن  
يكون زوجك الرابع . إنك تحطمين  
خطابك كما تحطمين أزواجك .

ورغم صيحات ماري ،

أختي ، أختي !

لتمنحيني الاحتمال ، يا قوى السماء !

ظلت تستثار حتى اندفعت في ثورة عارمة من الغضب :

إن هذه الملكة غير الشرعية تلوث

وتدنس العرش الإنجليزي ! إن البريطانيين الكرماء

قد خدعهم الأعيها ، هذه المرأة التي كل ما فيها

رياء وطلاء ، سواء قلبها أو وجهها !

إذا كان للحق أن يسود ، فيجب أن تسجدي — وأنفك راغم .

أماي لأنني أنا الملكة الشرعية !

وهنا تنسحب إليزابيث ، وبمهارة يجعل شيلر ملكة أسكتلندة غير واعية تماماً

بما فعلته منذ لحظة ، إن كل ما تفكر فيه هو شعورها بالنصر لإهانتها إليزابيث

وفي نشوة المديح الذي كاله لها هنا النبي مورتيمر تتجاهل مخاوف مستثا

الآخرين ولا تستطيع رؤية النفس التي وضعتها بنفسها فوق رأسها . وتجلى قدرة شيللر في مثل هذه المشاهد . وعلى الرغم من أنه ، أسوة بكل الكتاب المسرحيين الذين عالجوا قصة ماري ملكة أسكتلنده ، قد استهوه سطوتها الرومانتيكية وغلبت على مشاعره ، إلا أن هذه المشاهد ذاتها تسبغ امتيازاً حقيقياً على موضوع المأساة .

ولقد اتبع مأساة « ماريا ستيوارت » ، في سنة ١٨٠١ بمأساة أخرى تدور حول شخصية نسائية ، ألا وهي مسرحية « عذراء أورليان The Maid of Orleans » . وهي مأساة لازالت بكل أسف غارقة أكثر من سابقتها في دموع رومانتيكية . وبالرغم من أنها أصابت نجاحاً على المسرح الألماني إلا أننا لا نعددها مسرحية عظيمة الشأن : فلا توجد فكرة رئيسية تضفي حياة للسجل التاريخي كما لا تشع صورة شخصية جان دارك بقوة ما ، بعد أن صورها شيللر كفتاة تنسم بالعاطفية المرفهة . ولم تحقق أهداف شيللر من دراسته للشئ العليا التي تصطدم بالحياة وتنتهي آخر الأمر بتطهير النفس .

وكان شيللر قد أحس أن مزاجه الرومانتيكي أخذ في الوهن ، فاتجه في مسرحيته التالية « عروس ميسينا The Bride of Messina » ( ١٨٠٣ ) إلى ما يقرب من الأسلوب الكلاسيكي — إذ ذهب إلى حد محاكاة اليونانيين في استخدام الجوقة Chorus . ويعتقد شيللر بإدخاله هذا العنصر أنه « يشن حرباً سافرة على مذهب الطبيعية Naturalism في الفن » ، ويدافع عن هذا بأن الشاعر الحديث يستطيع بهذه الوسطة « تحويل الحياة الواقعية العادية إلى العالم الشعري القديم » ، فمن طريقها يقود العنصر الغنائي lyricism المسرح من جديد . ويرى شيللر أن الجوقة يجب ويمكن أن تكون « فكرة عامة — تصورهما مجموعة محسوسة تستهوى الخواص بما لها من عظمة طاغية » . وبكل أسف ، برغم ما في هذه المسرحية من جمال ، إلا أننا لا نعددها نصراً حقيقياً له . فالعاطفية الرومانتيكية التي تملأ مسرحياته السابقة تقضى على قصة هذه المسرحية التي تدور حول الفيرة



بين الآخرين « دون مانويل » و « دون قيصر » اللذين يحبان فتاة يتبين فيما بعد بكل أسف أنها أختهما .

إن وليام تل Wilhem Tell (١٨٠٤) هي آخر مسرحيات شيللر . وبالرغم من أنها أساساً مسرحية من النوع الذى يستهوى إعجاب الجماهير ، إلا أنها تكشف عن الأخطاء التى وقعت حاثلاً دون بلوغ شيللر لمستوى كبار الكتاب المسرحيين السابقين . فالرغبة فى تدعيم فكرة ما — والعزم على مقاومة الاضطهاد ومعارضة الطغيان والاستبداد — يدفع الكاتب إلى تقسيم شخوصه إلى صنفين متباينين : الاخيار والاشرار ، فتضيع بهذا الدقة فى رسم الشخوص وتنتشر بين ثنايا مشاهد المسرحية الرغبة فى الوعظ . وأخطر من هذا وأجل هي أنه كلما تقدمت المسرحية يترك البطل فى موقف يدفع فيه إلى المأساة دفعا دون حرية أو اختيار من جانبه . ففي البداية يواجه وليام تل بضرورة اختيار أحد أمرين : الموت ، أو تجربة مهارته بإطلاق سهم على فتاحة توضع على رأس ابنه ، ويختار وليام الطريق الثانى ببسالة . ويبدو فى هذا الاختبار لمهارة تل عنصر ميلودرامى متكلف إذ أن تل يعلم بأنه مالم يقيم بهذا الاختبار فإنه لا محالة هالك هو وابنه . على أى حال ربما كان تفكير شيللر فى الأصل منصبا على التناقض الذى أوضحه فى الفصل الأخير ، أكثر من اهتمامه بهذا الاختيار الرومانتيكى . فغالما أثبت تل مهارته الشهيرة فى رمى القوس إذ تربص بالحاكم الظالم جيسلر Gessler وقتله وهو مدرك بأنه يفعل هذا لصالح بنى وطنه . وبعد ذلك يأتى إلى منزله رجل مرتدياً زى راهب :

الراهب : هل أنت تل الذى قتل الحاكم ؟

تل : نعم هو أنا . لأننى لا أخفى الحقيقة عن أحد .

الراهب : أنت إذن تل ! آه إن يد الله ذاتها

هى التى قادتنى إلى منزلك .

تل : ( وهو يفحصه مليا ) أنت لست براهب . من أنت ؟

الراهب : لقد قتلت

الحاكم الذى ارتكب خطأ فى حقك ، إننى كذلك  
قد قتلت عدواً ، كان قد ظلمنى مؤخرًا  
لأنه لا يقل عداه لى منك .  
لقد خلصت البلاد منه .

تل : ( يتقمقر فى فزع ) أنت — أوه ، يا للفرع !  
ادخلوا أيها الاطفال ، أيها الاطفال — أدخلوا دون كلمة .  
اذهبى يا زوجتى العزيزة ! اذهب ! اذهب أيها  
الرجل النمس لابد أنك —

هدفيج : يا للسماء ، من يكون ؟

تل : لا تسأل .

اذهبوا ! اذهبوا ! إن الاطفال يجب ألا يسمعوا ذلك  
اذهبوا بعيداً عن المنزل ! يجب ألا تظلوا  
فى نفس المنزل مع هذا الرجل النمس

هدفيج : واحسرتاه ! ما هذا ؟ تعالوا ! ( تخرج مع الاطفال )

تل : إنك دوق

النمسا — إننى أعلم ذلك . إنك قتلت الإمبراطور ، عمك ،  
وسيدك الذى تدين له بالولاء .

جون : إنه سابنى ميراثى

تل : كيف ذلك !

أقتلته — ملكك ، وعمك ! والأرض

لا زالت تحملك ! والشمس لا زالت تشرق عليك !

جون : تل ، أنصت لى ، قبل أن —

تل : لآذك تفوح برائحة دم

ذاك الرجل الذى كان إمبراطورك وقريبك

وكيف جرؤت على الدخول فى منزلى الطاهر

أترى وجهك اللعين لرجل فاضل

وتطالب بحق الضيافة ؟

\* \* \* \*

وإن كان شيللر قد فشل فى أن يصوغ مادة فى وحدة متكاملة إلا أنه يبدو أنه كتب المسرحية كاملاً من أجل هذه الخاتمة ، وإذا أدركنا هذا استطعنا أن ندرك أنه فى هذه المسرحية ، كما فى كل مسرحياته يولى الفكرة المقام الأعلى . فما تل وما الدوق جون فى آخر مشهد لمسرحية « ولیم تل » إلا مجرد رءوز متباينة لمعنى الحق والعدالة لاشخصيات تنبض بالحياة . وبالتركيز على الفكرة أضف شيللر تعبيره المسرحى ، وإن كان فى الوقت ذاته وضع أساس التطور التالى فى مسرح القرن التاسع عشر . وإذا ما تأملنا إلى جانب صياغته للفكرة فى قالب مسرحى ، هذه المشاهد الجماعية فى مسرحيته الأخيرة — وهى مشاهد يصبح فيها الجمهور المحشد كأنه وحدة مسرحية متكاملة — اتضح لنا مقدار تأثير كتاب المسرح الحديثين به . وقد نستخف الآن بكتابات الرومانتيكية المثيرة وندرك ما بها من عاطفية متزايدة ، إلا أن هذا لن يخفى عنا ما بها من قوة ذاتية حتى وإن لم تتطور تطوراً تاماً .

\* \* \* \*

## أتباع شيللر

ولقد أعقب شيللر عدد كبير من الكتاب المسرحيين الألمان الذين حاولوا استغلال إمكانيات المسرحية الرومانتيكية وإن كان حظهم فى النجاح ضئيلاً .

وعند ما نتدبر أعمالهم نرى الرومانتيكية وقد أخذت تسير من عنف إلى عنف ومن سخف إلى سخف ولقد استعوزت المواضيع السقيمة على انتباه هؤلاء الكتاب المسرحيين . كما وأن فكرة القدر التي كانت لا تستخدم إلا بقدر قد تهادى فيها هؤلاء الكتاب بدرجة الإسفاف الحق . وإذا انتهى التطرف في تقليد الكلاسيك إلى الجحود ، فإن التطرف في الرومانتيكية يؤدي إلى منتهى الانحلال : إن مصير الكاتب الصغير الذي يتشبه بالكلاسيك الجحود والبلادة ، ومآل الكاتب الرومانتيكي الصغير السخري والاستخفاف .

وفي المسرح الألماني أقزن هذا السخف بالمآسى التي تدور حول فكرة القدر وهكذا يعالج أدولف مولر Adolf Mullner مسرحيته المسماة « التاسع والعشرون من فبراير » ، التي كتبها في سنة ١٨١٢ ، وسميت هكذا لأن أفراد عائلة خطاب قد ارتكب سفاح المحارم يموتون ببطيء الواحد بعد الآخر . ويلبي الضحايا نداء الموت المحتوم في السنوات الكبيسة . وتزخر مسرحيته « الجريمة » (١٨١٦) بعناصر الكتابة السخيفة التي يولع بها المزاج الرومانتيكي الحزين . أما المسرحية التي كتبها زكرياس فرنر Zacharias Werner والمسماة « فبراير الرابع والعشرون » (١٨٠٩) فهي وإن قلت عن المسرحيات السالفة سخفاً إلا أنها تعادها في الإثارة المفتعلة . وهي تدور حول قصة قديمة تتعلق برجل كهل فقير وزوجته ، يقتلان شاباً غريباً يتبين آخر الأمر بأنه ابنهما الذي كان مفقوداً منذ عهد بعيد . وفي مسرحيته التي لم تتم « الصليب في البلطيق The Cross on The Baltic » (١٨٠٦) نراه بالرغم من قوة بعض المناظر يتهادى في تصوير جو كثيب من العواطف الوثنية والمسيحية الأولى ، ولقد بالغ في هذا الاتجاه فريدريش فون شليجيل في مأساته « الأركوس Alarcos » (١٨٠١) حتى اعتبرت مجرد تقليد تهكمي للأساسة . أما مسرحية « تأسيس براغ The founding of Prague » (١٨١٤) التي كتبها كليمنس برناتوف فلم تعمل حتى إلى مرتبة التقليد التهكمي للأساسة ، بما تزخر به من

من شعوذة وحوادث مثيرة . وهناك مشاهد في هذه المسرحيات لا تقبل إمتناعاً عن المشاهد النقدية الساخرة التي نجدها في مسرحيتي أوجست فون بلاقن هارموند August Von Platen Hallermunde ألا ومما : د أوديب الرومانتيكي ( ١٨٢٩ ) و د الشوكة القاتلة The Fatal Fork ، ( ١٨٢٦ ) .

ولقد هوى إلى الوحل حتى هؤلاء الذين يزيدون عن سلف ذكره من الكتاب موهبة وعبقرية . وانتشر هذا الطراز المسرحي حتى شمل المسرح النمساوي كذلك . ونرى في إنتاج فرانز جريلبارزر Franz Grillparzer مثلاً طيباً لهذا اللون في مسرحياته النمساوية التي قد يكون من العسير التمييز بينها وبين ما أنتجه معاصروه من الشعراء الألمان الذين أسكرتهم نشوة الاندماج في هذا اللون من الكتابة .

وقبل ظهور جولبارزر بقليل كان قد طرأ تغيير على المسرح النمساوي حتى منتصف القرن الثامن عشر كان هذا المسرح يرحب من ناحية بالأوبرات التي تدور حول الملوك ورجال الحاشية والتي كانت غالباً من وحي الأوبرا الإيطالية ، كما يرحب بالمهازل الشعبية التي تمتاز بالبساطة والطرافة . وفي سنة ١٧٥٢ استضاف مسرح بوج Burgtheatre فرقة تمثيلية فرنسية كان لها فضل انتشار أسلوب مولير وراسين في الكتابة المسرحية . ثم حل ممثلون ألمان في العقد السابع من القرن الثامن عشر على الممثلين الفرنسيين وفتح الطريق أمام إدخال النوع الرومانتيكي الذي رعاه شيلر . وكان جولبارزر المؤلف النمساوي الأول الذي حاول معالجة هذه النماذج الجديدة .

وعلى أثر هذا كتب مسرحية « امرأة من الأسلاف » The Ancestress — Die Ahnfrau ( ١٨١٧ ) وفيها نرى كيف أن جريمة ارتكبت ضد امرأة من أسرة الكونت بوروتين تحمل لعنتها على برتا وجارومير حتى تسم الأولى نفسها ويغر الثاني صريعا ، بعد أن يقتل أباه ، وذلك بفعل قبلة قاتلة أعطاهما إياه شبح « امرأة من الأسلاف » . وبالرغم من المهارة التي تتجلى في إثارة جو من الرهبة ( م — ٤ المسرحية )

في هذه المسرحية إلا أنه من الجلي أن موضوعها سخي من أساسه . وهكذا يحيط  
بمسرحيات جولبارزر جو من العاطفية الرومانتيكية ، فمسرحية « سافو Sappho » ،  
( ١٨١٩ ) تعالج بحماسة غرام الشاعرة اليونانية سافو بالشاب فاون Phaon  
الذي يكتشف ، والحسرة تملأ قراذه ، أن عاطفته المزعومة نحو هذه السيدة لا تزيد عن  
كونها مجرد إعجاب بمواهبها الشعرية . إن حبه الصادق للخادمة ميليتا Melitta .  
قد استيقظ من سباته وصار بالمسرحية إلى ما يناسبها من نهاية محزنة . وبالرغم  
من جمال اللغة في بعض المواضع ، فإننا لانستطيع قراءة مجموعة المسرحيات الثلاث  
Das Goldene Vlies التي كتبها في سنة ١٨٢٢ كما أن مسرحية « أمواج البحر  
والحب The Sea Waves and Loves — Des Meeres und der  
Liebe Wellen » ( ١٨٤٠ ) ليست ذات شأن يذكر من الناحية المسرحية .  
وهي تسرد كذلك بطريقة رومانتيكية مثيرة قصة مستمدة من الأدب الكلاسيكي  
تدور حول غرام هيرو ولياندر Hero and Leander . وتبدو بعض القوة في  
مسرحية « يهودية من طليطلة The Jewess of Toledo Die Juden von  
Toledo » التي كتبها في سنة ١٨٨٨ . كما قد نرى بعض المشاهد المثيرة في مسرحية  
« حياة وسقوط الملك أوتاك The Fate and Fall of King Ottakar » ،  
( ١٨٢٤ ) . كما نلاحظ بعض المشاعر الرقيقة في مسرحية ليوسا Libussa  
التي كتبت حوالي ( ١٨٤٨ ) — ولكن رغم هذا فإننا لا نعد مؤلف هذه  
المسرحيات فناناً بارزاً في المضمار المسرحي . إنه شاعر أكثر منه كاتب مسرحي .

ونجد كفاءة ومقدرة أكبر في كتابات هنريش فون كليست Heinrich Von Kleist  
هذا الكاتب المشتت الذهن ، الذي كتب — علاوة على مساهمته  
في المهارة — بعض المآسي التي تزخر بألوان غريبة من العذاب ، والتي تكاد تشابه  
في تصويرها للعواطف ما نجده لدى الكاتب الحديثين . فيعاجل في مسرحية « أسرة  
شروفتشتين The Schrockenstein Family » ( ١٨٠٣ ) بطريقة تكاد تبعد

عن المستلزمات المسرحية ، الأثر السيء الذى يحدثه فى نفس الأبناء شيخان من الطراز الذى يفرض إرادته على الغير .

وفى مسرحية بنتيسيليا Penthesilea ( ١٨٠٨ ) يحيط بملكة الامازون جو سقيم مقبض . وهى وإن كانت هائمة فى حب فاتح بلادها إلا أنها تقتله بين قبض من العواطف المتقلبة . ولا تقل مسرحية Das Katchen Von Heilronn سقما وإقباضا عن المسرحية السالفة ، رغم أنها أصابت بعض النجاح بين الجمهور المعاصر . وهى تصور جوا غراميا كئيبا ، وتبين كيف أن البطلة تستعذب أية إهانة من قبل حبيبها . ونجد متعة أكثر فى مسرحية « أمير همبرج — The Prince of Homburg Der Prinz Von Homburg » ( ١٨١١ ) التى تعالج موضوعا غريبا فى أسلوب غريب . وتبدأ بمشهد شبه رمزى فى جو حالم متبعية قصة حب تدور حول الشرف والواجب . ويختلط التهمك بالهدف الجدى فى خلق جو الإثارة المسرحية التى تصل إلى أبرز مشهد فى الفصل الثالث فترى الأمير الهام وقد اعتقل وحكم عليه بالإعدام لعدم تنفيذ الأوامر العسكرية — نجده وقد غارت قواه فجأة أمام الموت وأخذ يتوسل بطريقة مخزية لإخلاء سبيله ، مما يذكرنا بسلوك كلاوديو Claudio فى مسرحية شيكسبير المسماة « كيل بكيل Measure for Measure » . وفى فزعه من الموت كان على استعداد لأن يذل نفسه أمام الأميرة الكبيرة ويتخلى حتى عن هذا الحب الذى استيقظ فى قلبه نحو ناتالى Natalie : إن ما يميز هذه المسرحية ليست النعمة البروسية التى تدعو إليها فى شكل يكاد يكون صوفيا ، ولكن الطريقة التى ابتعد بها كليست Kleist عن الأسلوب السهل الذى استخدمه الكتاب الآخرون ممن يعالجون المسرحية الرومانتيكية التاريخية ، بأن ضمن مشاهد مسرحيته الخيال الحارق والتعمق السيكلوجى والمكاهة فى وقت واحد . وقد تذكرنا هذه المسرحية بمسرحية أخرى لا تختلف عنها فى دراستها للتاريخ ، وهى « موقعة أرمينوس The Battle of Arminius »

Arminius التي كتبت في ١٨٠٨ ، وطبعت سنة ١٨٢١ . وتبع كليست هنا الخطوات التي سار عليها الكاتب المسرحي ف. ج. كلوبستوك F. G. Klopstock في مسرحيته الرومانتيكية ذات الأجزاء الثلاثة : Hermanns Schlacht ( ١٧٦٩ ) و أرمنيوس والامير Hermann Und Der Fursten ( ١٧٨٤ ) و The Death of Arminius and the Prince وموت أرمنيوس Arminius-Hermanns Tod ( ١٧٨٧ ) تتبع خطاه في مزجه العاطفة - بمهارة أحيانا وبسذاجة أحيانا أخرى - بهدف سياسى طغى على المسرحية بشكل ظاهر متعمد . ولا تحصل أى من المسرحيات السالفة إلى مرتبة الامتياز وإن كشف كل منها عن قوة عمومة تشهد بأنها من إنتاج عبقرى أدرك هو نفسه نقائص عبقريته .

ولقد دوت في أذهان هؤلاء الرجال أفكار كبيرة كان من الممكن أن تزلزل كيان المسرح . ومن هذا الطراز ما نجده في الإنتاج العجيب لكريستيان ديتريتش جراب Christian Dietrich Grabbe التي تتخذ فيها مسرحية « نابليون أو المائة يوم Napoleon or The Hundred Days ( ١٨٣١ ) من قارة بأكملها مسرحا لها ويقوم بالتمثيل جيش بأكمله . أما مسرحيات جراب الرومانتيكية التاريخية الأخرى التي يتسع مداها لتشمل مواضيع كلاسيكية كما في « ماريوس وسلا Marius Und Sulla ، إلى مواضيع خيالية كما في « دون جوان وفاوست ، إلى ميدان التاريخ الألماني كالتثيلية المسلحة التي تدعى أسرة هوهنشتاوفن Die Hohenstaufen فإنها لا تصلح بصفة خاصة للمسرح رغم ما فيها من اتساع المدى وما فيها من قيمة أدبية . وجدير أن تذكر من بينها مسرحية « هانيبال Hannibal ( ١٨٣٥ ) التي تمتاز بمحاولتها الجديرة بالاعتبار في تطوير مسرحية تدور حول شخص واحد ، كما تمتاز بقوة كثيرة من مشاهدتها .

وليس هناك من شك في أننا نجد في المسرح الرومانتيكى هذا عناصر استغلها وطورها الكتاب فيما بعد ، وإن كان الاهتمام الذي تثيره هذه المسرحيات



التي كتبت في أوائل القرن التاسع عشر ينصب على قيمتها التاريخية أكثر من قيمتها الفنية. لقد كان الخيال الشعري لهؤلاء المؤلفين ينجح بهم بعيداً عن نطاق المسرح.

### الاتجاه إلى الميلودراما: كوتزيديو Kotzebue

أخذت جذوة الحركة الرومانتيكية في ألمانيا في الانطفاء، وكلما سار بها الزمن تشعبت إلى اتجاهين، يوضح أحدهما بصفة قوية هذه الشخصية المسرحية العجيبة أوجست فردريتش فريداند فون كوتزيديو August Friedrich Ferdinand von Kotzebue. وبالرغم من احتقار الناقد الأدبي لشأنه وإهمال المؤرخ المسرحي له، فإنه أحدث أثراً عميقاً في تطور المسرحية في أوائل القرن التاسع عشر. فهو الذي استطاع أن يجعل أسلوب شيللر الشعري قريباً إلى إلهام الجماهير كما أنه يقاسم جلبرت بكسميكور Guilbert de Pixerecourt فضل ابتكار الميلودراما التي تعد أهم نوع يميز المسرح في هذا العصر.

وقد لا نجد شيئاً نمتدحه في مقدراته الأدبية، وقد تكون فلسفته مزيفة، إلا أننا مع هذا لا نستطيع الإفلات من الحقيقة القائلة بأنه ما من كاتب مسرحي ألماني حظى بما ناله من شهرة سواء في ألمانيا أو في الخارج. ولقد ترجمت ثلاث وستون مسرحية من إنتاجه إلى اللغة الإنجليزية في هذه السنوات التي كان المذهب الرومانتيكي سائداً فيها، كما أنه مثلت اثنتان وعشرون مسرحية منها، ومن بينها المسرحية التي أصابت شهرة كبيرة والمسماة بيزارو Pizzarro (١٧٩٩) التي اقتبسها ر.ب. شريدان من مسرحية «الإسبان في بيرو أو موت روللا The Spaniards in Peru—or the Death of Rolla» (١٧٩٦)، والمسرحية التي أنارت جدلاً كبيراً والمسماة (الغريب) Stranger (١٧٩٨) وهي نسخة من مسرحية المسماة «النفور من الناس والتدم Misanthropy and Repentance» التي طبعت (١٧٨٩). ولقد استعوز كوتزيديو على اهتمام الجماهير في لندن لدرجة الهوس

ولدرجة أن معظم الناس كانوا لا يفكرون إلا في مسرحياته عند الكلام عن المسرح الألماني . ولقد تأثر هو نفسه كثيرا بشولتير وروسو ، وأعاد إلى فرنسا أفكارهما وقد تبلورت في الكيان المسرحي واصطبغت بالروح الألمانية : ولم يقل اهتمام الناس به في باريس عنه في لندن بأية حال من الأحوال .

وكان كوتزيبو يكتب للمسرح عن وعي وتخير تام لمادته . وتمكّد تصطبغ معظم مسرحياته بالاتجاه إلى التفلسف العاطفي وإن كان لا يقدم للجمهور من هذا العنصر إلا القدر المحتمل . ولقد برع في خلق التأثيرات المسرحية ، وكان لا يتوانى في التضحية بالكثير من أجل خلقها ، كما لا يتوانى في التضحية بالكثير من أجل خلق الأثر المسرحي العام . ولقد أخذ عن زملائه الكتاب الرومانتيكيين مواضيعهم التاريخية التي غالبا ما كانت مستوحاة من العصور الوسطى ، وأخذ عن الفلاسفة الفرنسيين اهتمامهم بالنواحي الإنسانية . واتسع مجاله حتى سار به من العالم القوطي الغابر إلى غزو بيرو ، إلى معالجة مواضيع اجتماعية عائلية مألوفة وإلى مشاهد مسرحية تدور حول خبراته في روسيا . إن وقله السيال لم يكف عن الكتابة .

وكان يصور شخوصه في إطار رومانتيكي عاطفي ، وعن طريق هذه الشخوص بالإضافة إلى التطور المثير للحبكة المسرحية أصبح أحد مؤسسي الميلودراما . فالنماذج الثابتة للشخوص ، والحوادث المثيرة ، والخواتيم المفتعلة لمسرحياته تمكّد تنطق مطالبة بالموسيقى التصويرية . ومن السهل أن نرى أثر أسلوبه على هذا النوع من المسرحية الذي كان سائداً في أوائل القرن التاسع عشر .

ومن العبث محاولة تحليل أعماله . وفي الوقت نفسه يجب أن نلفت النظر على الأقل إلى عدد قليل منها أصاب شهرة أو تعليقات خاصة في ذلك الوقت . وتأتى في المقدمة مجموعة من المسرحيات منها « النفور من الناس والندم » و « فقر ونبيل » التي طبعت سنة (١٧٩٥) و « عائلة شقية أو التضحية بالنفس » (١٧٩٨) و « ابن غير شرعي » التي طبعت ١٧٩١ . وقد أثار هذه المسرحيات الانتباه لأن كوتزيبو خطا

في براعة ومهارة بالمرح البورجوازي إلى مدى لم يبلغه في عهد ليسنج ورفقائه . ففي المسرحية الأولى كان من الجراء بمكان حتى إنه مهد لظهور شخصية المرأة ذات الماضي ، وهي شخصية كانت مألوفة في أواخر القرن التاسع عشر . وفي المسرحية الثانية يقص تنكر أب لطفله الذي كان سبب وفاة زوجته العزيزة . وتبدأ الثالثة بمنظر متوتر يبين فيه امرأة كهلة ضريبة تعيش في حجرة خيم الفقر على أرجائها ، وهي التي كان لها خدم وحشم ، وهي التي لا تدرى من أمر التغيير الذي طرأ على حالها شيئاً . وتعالج هذه المسرحية قصة زوجة وفية لزوجها في محنته ، وإن كانت تهيم حبا بشخص آخر . أما المسرحية الأخيرة فهي تعالج قصة طفل غير شرعى . إن هذه المواضيع بها جراءة لم يتعودها ذلك العصر ويمكن أن ندرك كيف بدت مفزعة للبعض ، وجريئة مبتكرة للبعض الآخر .

ويستغل كوتزبير عمارته المسرحية كل استغلال في سرد قصص هذه المسرحيات ، ولقد تعلم من كتاب الميلودراما اللاحقين كثيراً من الحيل المسرحية . وهاك على سبيل المثال خاتمة مسرحية « فقر ونبل » كما بدت للقراء الإنجليز في سنة ١٧٩٩ .

إن الزوج المسكوم يتحدث عن وفاته لذكرى زوجته الراحلة :

بلم Plum : نعم ، إنها تعيش هنا — إننى أشعر بوجودها — إنها بالقرب منى — وإلا لما شعرت بالراحة ؟ على هذا الكرسي قد جلست ( ينظر إلى خلف الكرسي ) . وهاك لا يزال قليل من مسحوق الشعر ، إننى أحرص عليه . على هذه المنضدة جلست وكتبت ، بنقش هذه الريشة ، خطابات رقيقة إلى زوجها السعيد ! ها هي خطاباتها ! إن كل خطاب منها ذكرى ألقها العظيم ! لحبا الوفى ! إن هذا القفاز قد عملته لى — وهذا الصديرى هدية منها فى عيد ميلادى — وخصلة الشعر هذه أخذت بعد وفاتها . آه ! وها هي صورتها ! ( ينزع الستار عنها )

- لويزا : ( رافعة يديها أسفل الصورة ) أُمى !  
بلم : ( يتقهقر فزعاً ) أيها الفتاة ، ماذا تفعلين ؟  
لويزا : ( بشدة وعنف ) أُمى .. أُمى !  
بلم : ( يرتعد ولا يستطيع الكلام من شدة التأثر ) تكلمى ! من أنت ؟  
لويزا : لأنها كانت أُمى .  
بلم : لويزا .  
لويزا : ابنتك .  
( يريد بلم أن يتكىء عليها ، تخونه قدماه ويخر على كرسى إلى الخلف )  
لويزا : ( تهرع إليه وتضم ركبتيه إليها ) أبى .. غفرانا !  
بلم : هل أنت حقا ابنتى ؟  
لويزا : ألا يقول قلبك ، نعم ، ؟  
بلم : ( وهو يربت على عنقها ) نعم ، هو أنت !  
لويزا : لقد كتبت لك خطابات دون جدوى ولهذا عزمت على محاولة كسب  
حنانك بنفسى .  
بلم : لقد نجحت فى ذلك !  
لويزا : أتعفونى ؟  
بلم : ألا تعفون لى أنا ؟ أوه ، كيف تسنى لى حرمان نفسى طوال هذا  
الوقت من هذا العزاء ( يرفع لويزا من الأرض ) ابنتى الحبيبة !  
ساعدينى - إن قدمائى ترتعشان - سبرى بى إلى صورة أُمك ، حيث  
أدعوك وأباركك !

إن مثل هذه المشاهد العاطفية مع المرأة التي لم يعدها العصر كانت مصدر شهرة كوتزيديو . كما أن مثل هذه المشاهد جلبت شهرة لمعاصره أوجست فلم إفلاند August Zilhelm Iffland الذي تتبع خطأ كوتزيديو ، وإن كان أقل موهبة منه كما يتجلى في مسرحية « الخطابون The Foresters » التي طبعت سنة ١٧٨٥ و « أولاد الأخ The Nephews » التي طبعت سنة ١٧٨٥ . ولكن كان عند كوتزيديو أسهم أخرى في جمعيته . فهناك مجموعة أخرى من مسرحياته تعبر عن مشاعر كالتى كان يعبر منها روسو في كتاباته وتلاعب بشكل ماهر بالمشاعر الإنسانية . ففي مسرحية « الضرة La Peyrouse » التي طبعت سنة ١٧٩٨ يصور مصير رجل ألقاه القدر في جزيرة مهجورة فيحب مالفينا المرأة المتوحشة ، في الوقت الذي يحتفظ فيه بحبه لزوجته أديليد Adelaide . وتصور الخاتمة هذا أصدق تصوير :

مالفينا : ( تلتفت بحنان إلى أديليد وإن كانت ترتعش ) لقد صليت من أجلك ، ومن أجل نفسى - فلنكن أختين !

أديليد : أختان ! ( تستمر بعض اللحظات غارقة في التفكير ) أختان ! أيتها الفتاة الحلوة ، لقد أثرت في نفس فكرة تجلب العزاء والراحة إلى نفسى ! نعم سنكون أختين ، وسيكون هذا الرجل أختنا لأننا لانسطيع العيش معه سويا ، كما لانسطيع إحدانا الاستئثار به ( بحماس ) نحن ، نحن الأختين ، سنسكن كوخا واحدا ، وسيسكن هو كوخا آخر . سنعلم أطفالنا ، وسيساعد كل منا - في النهار نكون عائلة وفي الليل ننفصل - ما رأيك ؟ أتوافقين ؟ . ( تمد ذراعيها إلى ضرتها ) عناق أخوى !

\* \* \* \*

وتسود نفس الروح . مسرحية « الزوج المستعبدون Die Negersklaven » ، ( ١٧٩٥ ) التي يبدو فيها إلمامه العجيب بفلسفة القرن الثامن عشر عندما يتناول الشخصيات التي تثير الشفقة والحنان .

وتقترب كثيرا من هذه المسرحيات وإن زادت عنها إثارة رومانتيكية تلك المسرحيات التي عاجلت غزو الأمريكتين . وتبرز في هذا المجال مسرحية "الاسبان في بيرو" "Die Spanier in Peru" ، ومن هذه المسرحيات يسهل الانتقال إلى النوع المسرحي الذي نجده في مسرحية Johanna Von Montfaucon التي طبعت سنة ١٨٠٠ ، ومنها إلى المسرحيات التي تعالج مواضع روسية - التي أبرزها "الكونت بنوسكي" ، أو مؤامرة كامتشاتكا "Count Benyowsky, or, The Conspiracy of Kamtschatka" التي طبعت سنة ١٧٩٥ . ولقد استطاع كوتزيليو بهذا التنوع الدائم أن يجذب انتباه واهتمام الجماهير ، كما أنه قدم لحلفائه من الكتاب المسرحيين اقتراحات عن الشكل المسرحي ، وكذلك تليحيات تنير السبيل للتطور التالي في الحبكة المسرحية .

## الميلودراما في فرنسا وإنجلترا

بكسيريكور Pixérécourt وأتباعه

بينما كان المسرح الألماني يكشف عن قوة حلت به فجأة ودون سابق إنذار ، إذ لم تقدم باريس للمسرح الفرنسي إلا النذر اليسير مما يستحق الاعتبار . وإذا بحثنا عن السبب نجده أساسا في تصميم المسارح الكبيرة على الاحتفاظ بالمثل المسرحية الكلاسيكية ، هذا علاوة على الاضطرابات السياسية في هذا العصر . وكان العصر موائيا لنمو الرومانتيكية ، إلا أن راسين Racine كان يعتمد على مكتبة واسعة من النظرات الشبه كلاسيكية في الحيلولة دون تطوير أسلوب أدبي يعنى بالتعبير عن الآراء المتغيرة التي تبعها مدينة مختلفة .

وفي الوقت نفسه كانت جماهير النظارة شغوفة إلى مشاهدة نوع مسرحي يختلف عن هذا النوع الذي يجه الناس لكثرة مدح النقادة له ، ومن ثم نشأ هذا النوع الغريب من المسرحية الذي سرعان ما شاع باسم ميلودرام "Mélodrame" .

لقد انتقلت هذه الكلمة أصلا من إيطاليا إلى فرنسا على أنها مرادفة لكلمة «أوبرا»، ولكن ما إن حل القرن التاسع إلا وكانت قد اتخذت مدلولها الخاص الذى عرفت به فيما بعد - أى مسرحية شعبية بحسبك مسرحية جادة مثيرة تتخللها مشاهد فكاهية وتضطربها الموسيقى التصويرية. وفى هذا النوع من الإنتاج المسرحى لا يصبو الكاتب إلى التعمق فى الهدف الفلسفى أو التأنيق الأدبى، ومن ثم تتجه شخوص الميلودراما إلى أن تصبح مجموعة من النماذج الثابتة التى تعرض بطريقة بسيطة واضحة لا لبس فيها، بينما يعتمد المؤلف السباح للحركة المسرحية فى أن تطفى على الحوار. والفضل فى تطوير وتدعيم هذا النوع المسرحى يرجع أساسا إلى كوتزبيدو فرنسا جليردى بكسيريكور Guilbert de Pixerecourt الذى عرفه الجمهور أول الأمر عن طريق مسرحيته «سليكو أو العبيد المتساحون Selico, or, The Magnanimous Slaves»، فى سنة ١٧٩٣، والذى سرعان ما شكل العناصر التى سيكثر أتباعه استخدامها.

وكان مثله مثل كوتزبيدو فى تخيره لمادة مسرحياته وفى تنوع مواضيعه. ولقد اعتمد على القصص الشعبية فى كثير من حركات مسرحياته: فمسرحية المغاربة فى إسبانيا «The Spanish Moors» (١٨٠٣) ومسرحية «فتاة الغابة الخرساء The Dumb Girl of the Forest» (١٨٢٨) مستمدتان من مصادر فرنسية. ويتبين اتساع مجاله المسرحى فى كتابته «لروبنسن كروزو Robinson Crusoe» (١٨٠٥) و«زعماء اسكتلنده The Scottish Chiefs» (١٨١٩) و«قلعة لوخ ليفن The Castle of Loch Leven» (١٨٢٢) وفى محاكاته لكوتزبيدو كتب مسرحية «بزار Pizarre» (١٨٠٢) و«كريستوف كولمبس Christophe Colomb» (١٨١٥) واتجه شرقا كما فعل زميله الألمانى فكتب مسرحية «مناجم بولنده The Mines of Poland» (١٨٠٣).

ولا تكشف أى من هذه المسرحيات عن قيمة تجعلها جديرة بالاعتبار الخاص،

إلا أنه يجب أن نصدر رأياً فيها كما فعلنا مع كتابات كوتز يديو. وعلى الرغم من انعدام قيمتها الأدبية تقريباً، إلا أنه يجب ألا نقلل من شأن أثرها على المسرح. فطريقه سكريب Scribe المسرحية البارعة هي جماع مهارتي بكسيريكور وكوتز يديو. ونتج عن الاثنين الملودراما الإنجليزية. وعلى الرغم من أن جيته كان محقادون شك في استقالته من مسرح فيمار الملكي Weimar Court Theatre عندما أخرجت مسرحية بكسيريكور «كلب مونتارجي Le Chien de Montargés The Dog of Montargis — (١٨١٦) اعتقاداً منه بأنه عما يحيط من كرامته ارتباطه بمسرحية يكون البطل فيها كلباً. فإن الحقيقة ماثلة وهي أن بكسيريكور يعرف جمهوره ويدرك أن الكلاب تلاءم تلاؤماً تاماً مع ذوق جمهوره.

ومن السهل أن نرى كيف أصاب بكسيريكور نجاحاً بأن ضمن عناصر موجودة في المسرح الفرنسي بالفعل قرب نهاية القرن الثامن عشر شكلاً مسرحياً محدوداً؛ كما أنه من السهل كذلك أن نتبع اتجاه المسرح الإنجليزي إلى الملودراما قبل أن يبرز نفوذ بكسيريكور بسنوات عدة. ففي (١٨٠٢) كتب الكاتب توماس هولكروفت Thomas Holcroft الذي كان قد أصاب شهرة بكتابة بعض المسرحيات العاطفية. كتب مسرحية تسمى «قصة غامضة A Tale of Mystery» وهي مقتبسة من مسرحية لهذا المؤلف الفرنسي تدعى «ساليينا أو طفل الأسرار Caelina or l'Enfant du Mystere» (١٨٠٠). وبهذا افتتح هذا الكتاب هذا النوع المسرحي الجديد الذي شاع بعد ذلك. وفي الوقت نفسه يمكن أن نلاحظ وجود العناصر المختلفة التي يتكون منها هذا اللون المسرحي في كتابات أسبق من توماس هولكروفت، فنجدها في المسرحية المثيرة التي كتبها م. ج. لويس M.G. Lewis (١٧٩٧) باسم «شبح القلعة Castle Spectre» ومسرحية «كوليس» (١٧٩٢) ومسرحية «زورنسكي Zorinski» (١٧٩٥) للكاتب المسرحي توماس مورتون Thomas Morton. والحقيقة هي أن



المسرح لم يده كتاب الأدب بما يكفيه من مسرحيات تمشي مع الروح الحديثة إذ ذاك ، وكان المسرح لهذا تواقا إلى لون شعبي يتلاءم مع روحه ولقد ابتدع هذا اللون بالفعل . فلم يكن بكسيريكور وكوتزيليومجدين أكثر منهما معبرين ومدركين لدرجة غير عادية لمطالب عصرهما .

ولقد انتعشت الميلودراما وأصابت نجاحاً خاصاً بسبب الاحتكار الذي طال عليه الأمد وخول مسرحي دورى لين وكوفنت جاردن الشوتين Drury Lane & Covent Garden ومسرح هاى ماركت الصيفى Haymarket دون غيرها الحق في عرض المسرحيات .

وكانت جماهير النظارة في ازدياد ، وكان كثير منهم يطلب أنواعاً من التسلية تخرج عن نطاق المسارح المسجلة المذكورة ، ولقد وجد مخرج لهذا بافتتاح أما كن أخرى للتسلية — سرمان ما أطلق عليها المسارح الصغيرة Minors — التي تمكنت من التملص من القانون بمرضاها مسرحيات موسيقية . وهكذا لم تمش الميلودراما مع روح العصر فحسب ، بل إنها كانت ضرورة عملية كذلك .

وعلاوة على ذلك كانت هنالك ضرورة مسرحية . فلقد أفسد مجهودات الشعراء الرومانتيكيين تغاليمهم في التمسك بالكلاسيكية كالفيرى Alfieri والتغالى في محاكاة شيكسبير كشيلر ، أو التماذى في الجوانب المعنوية بكيته . والمسرح الحديث كان يتطلب طرقاً مسرحية جديدة تتلاءم معه ، ولم يكن هؤلاء الشعراء على استعداد للوفاء بهذا الفرض . وقبل إصابة أى تقدم في الكتابة المسرحية كان من الضروري اتخاذ اتجاه جديد نحو الحيل المسرحية المحضنة التي قد يستفيد الكتاب المسرحيون منها — وهنا بالفعل تمكن كوتزيليوم وبكسيريكور ومن سار على نهجها من تقديم مقترحات ذات أهمية حيوية . ولن نغالى في القول إذا ذكرنا بأن التطور المسرحي الذي انتهى بإبسن ينبع من الميلودراما . فلقد تلقف سكريب Scribe وساردو Sardou ما قدمه للمسرح كتاب الميلودراما الأوائل وكادا

أن يجعلنا من طرق الكتابة المسرحية علما من العلوم . وعلى الرغم من البون الشاسع بين سكريب وإيسن ، إلا أن الكاتب الأخير لم يكن ليتسنى له من الناحية الفنية كتابة مسرحياته بمثل هذه السهولة ما لم يمهّد سلفه المغفور الطريق له . قد لا تقدم لنا الميلودراما عمقا في التفكير أو عنفا في المشاعر ، ولكنها مع هذا أحدثت أثرا قويا في تطور المسرح الحديث .

\* \* \* \*

## انتشار المأساة الرومانتيكية

The Spread of Romantic Tragedy

وبينما سادت الميلودراما مسارح إنجلترا وفرنسا ، إذ بدول أخرى يتذوق بعضها المتع المسرحية لأول مرة في تاريخها ، تقوم بمحاولات جلية ؛ وإن كانت فاشلة في أغلب الأحوال ، في إنتاج مآسى من النوع الرفيع الممتاز . وفي معظم الأحوال أنتجت هذه المجهودات ، الذى كان يقوم بها شعراء لا يتمشون مع مستلزمات المسرح في عصرهم ، مسرحيات تصلح للقراءة أكثر منها للتمثيل المسرحى . ونظراً لأن جل اهتمامنا ينصب على المسرح ، فليس هنا ما يلزم الإفاضة في الحديث عن هذه المآسى الكثيرة التى كتبت بمختلف اللغات ، وكل ما يلزم هو استعراض سريع في مختلف البلاد للأعمال المسرحية التى تتضمن قيمة فنية ذاتية والتى تمثل الاتجاهات المسرحية أكثر من غيرها .

ففى إيطاليا التى لم يتمكن الأسلوب الشيكسبيرى من أن يدعم فيها جذوره انتقل لواء الكتابة المسرحية ، بعد أن تسله جيوفانى بنديمونتى Giovanni Pindemonte الذى تكشف مسرحيته «لوشيو كوينزيو شينئاتو» Lucio Quinzio Cincinnato ، ( ١٨٠٠ ) بداية لإدراك طريق يختلف عما سار عليه أتباع راسين Racine — انتقل لواء الكتابة إلى الكاتب المسرحى العظيم السندرو مازونى Alessandro

Manzoni الذى تعد قصته Promessi Sposi من أروع القصص التاريخية العالمية . وكتب مازونى للسرحد مسرحيته الأولى « أدلفى Adelfi » التى طبعت سنة ١٨٢٢ ، والتى تدور حوادثها فى لمباردى فى القرن الثامن عشر . وتجمع شخصها بين الرمزية والواقعية . وأهم هذه الشخصوس شخصية الملك دزديريو Desiderio الذى لا يعرف إلا قانون السيف بما فى ذلك من وحشية وقسوة ، ثم شخصية ابنه الذى حولت المسيحية من طبيعته ، وشخصية البطلة النبيلة اللطيفة إرمينجاردا Ermengarda . وتعرض مسرحيته الثانية « كونت كارمانولا Conte di Carmagnola » ( ١٨٢٠ ) دراسة لشخصية قائد نبيل أحاطته الدسائس من كل جانب وحكمت عليه البندقية التى تفانى فى خدمتها بالإعدام .

وإن كان قد تطرق إلى ذهن البعض أن هاتين المسرحيتين تستطيعان إحياء المأساة الإيطالية ، إلا أن إيطاليا مرت عقب مازونى بفترة قفراء مجدبة استمرت حتى نهاية القرن التاسع عشر . وعبثا حاول جيوفانى باتستا نكولينى Giovanni Battista Niccolini بكتابه مسرحية بوليسينا Polissena ( ١٨١٠ ) أن يثير حماسة مواطنيه لتفضيل النماذج الإغريقية الأصلية على نماذج راسين وألفيرى Alfieri . وأهم إنتاج لهذا الكاتب هو مسرحية « أرنالدى Arnaldo del Brasia » ( ١٨٤٣ ) التى يصور فيها جهود بطل المسرحية بمساعدة أوستاسيو ، كونت كامبانيا لتحطيم قوة البابا وإنشاء إمبراطورية شعبية تسير على الطرق التى كانت متبعة فى قديم الزمان . وتفشل جهود أرنالدى لوصول قوة كبيرة لا قبل له بالنصدى لها من ناحية ، وللخيانة التى كان سببها إشارك أديليد ، زوجة أوستاسيو فى المؤامرة على كره منها . ويصور نيكوليني بوضوح أهدافه السياسية فى هذه المسرحية وفى المسرحيتين السابقتين التى تسود فىهما النعرة الخطائية ، وهما « أنطونيو فوسكاريني Antonio Foscarini » ( ١٨٢٧ ) و « جيوفانى دا بروتشيدا Giovanni da Procida » ( ١٨٣٠ ) وهناك كاتب سياسى آخر

يدعى سلفيو بايكو Silwio Pellico اشتهر بنضاله من أجل تحرير إيطاليا واشتهر بكتابه ترجمة دقيقة لحياته تدعى Le Mie Prigioni . ولقد أنتج للمسرح ثلاث مسرحيات متشابهة « يوفيميو دا مسينا Eufemio da Messina » ، ( ١٨٢٠ ) و « استردانجادي » ( ١٨٣٢ ) و « تمازو مورو Tommaso Moro » ، ( ١٨٣٣ ) . وتضطرب بالروح الوطنية مسرحيتا الكونت كارلو مارنسو Count Carlo Marengo واسم الأولى « بوندلوتي وأמידاي Boundelmonte e gli Amadei » ، ( ١٨٢٧ ) والثانية « لودوفيكو سفورتزا Lodovico Sforza » ، ( ١٨٣٣ ) . ولا تتمتع المسرحيتان بمزايا كثيرة ، وإن كانت المسرحية الثانية التي تدور حوادثها في فلورنسا في القرن الثالث عشر تثير اهتماماً خاصاً لتصويرها الفعال لشخصية البطل الذي يكاد يصل إلى مرتبة القديسين . ومن بين المسرحيات العديدة المتأثلة التي ظهرت في تلك السنوات يجدر بنا ذكر مسرحية واحدة ، ألا وهي بياتريش دي تندا Beatrice di Tenda التي طبعت ١٨٢٥ ، والتي كتبها كارلو تداledi Fores الذي ينجح رغم محاكاته لأسلوب عدد كبير من المؤلفين من بينهم شيكسبير وألفيساري في عرض صورة رائعة لشخصية بطله المسرحية .

وتلعب هذه المسرحيات بما فيها من روح سياسية أكثر من تمثيلها مع المستلزمات المسرحية . إن الشعراء ، كما هي الحال في أماكن أخرى ، كانوا بعيدين عن الاتصال بالمسرح الشعبي حيث جماهير النظارة التي لم تكن لتستسيغ هذا الجو الفلسفي العزيز المنال وتتمتع بجو الأوبرا الرومانتيكية وبفكاهات المسرحيات الهزلية .

ولقد فشلت كذلك دول أخرى في الإسهام بكتابات مسرحية تستحق الذكر من هذا الطراز ، وإن كان من المهم أن نلاحظ أن دولاً عديدة تدين ببعضها المسرحي لوحى الحركة الرومانتيكية . وإن لم يظهر في هذه السنوات شيء ذو بال ، إلا أن الدافع الذي أوجدته هذه الحركة الرومانتيكية كان على ما يبدو ذا أهمية

كبيرة . فهناك مثلا اسكنديناوة التى بدأت تشمل انتظارا لظهور عبقرية إبسن .  
 وفى الدانمرك ظهر آدم جوتلوب أولينشلاجر Adam Gottlob Oehlenochleger  
 ولقد اندفع تحت تأثير شيلر إلى حد كبير فى إنتاج مسرحية « إيرل هاكون  
 "Haakon Jarl" (١٨٠٧) التى يدافع فيها عن عقيدة الإنسان البدائى المتوحش .  
 ومسرحية « بالناتوك "Palnatoke" (١٨٠٩) التى تعالج فى أسلوب المأساة  
 أسطورة تيوتونية "Teutonic Myth" ، ومسرحية غرامية تدور حول العصور  
 الوسطى تسمى « أكسل وفالبورج Axel and Valborg » (١٨١٠) . وتوجد  
 أعماله بمسرحية جذيرة بالاهتمام ككتبت بالألمانية وتسمى « كوريجيو "Correggio"  
 (١٨٠٩) وتدور قصة هذه المسرحية حول شخصية فنان أشبه بالقديسين يسمى  
 أنطونيو ألجى Antonio Allegri الذى يعيش بين أصحابه فى جو زاخر بالمعاطفة  
 والرومانتيكية معتبرا الفن بديلا عن الدين . ومن الطريف أن نلاحظ بأنه قد نجد هنا  
 مصدر هذه المسرحيات العديدة التى كتبت فى القرن التاسع عشر والتى تدور حوادثها  
 حول حياة الفنانين . ولقد كان لاستخدامه المسرحية التاريخية أثر قوى واسع النطاق  
 يكاد يشمل كل كتاب المسرحية الإسكنديناوين فى أواخر القرن التاسع عشر . وعلى  
 الرغم من وضوح النفاضة الرومانتيكية فى مسرحياته إلا أنها كانت من القوة بمكان  
 جعلها تؤثر على عقول كتاب أكبر منه شأنا .

ولقد أنجبت السويد الكاتب المسرحى بنجت ليدر Bengt Lidner الذى  
 نالت مسرحيته « موت الكونتيسة سباستارا Grefvinnan Spastar as dod  
 Death of Countess Sq astara (١٧٨٣) كثيرا من المدح فى وقت من  
 الأوقات . وكان يزامله الكاتب السويدى أريك جوهان ستاجنيلوس  
 Erik Johan Stagnelius الذى كتب مسرحية شعرية تسمى « الشهداء  
 The Martyrs—Martyrerna (٢٢ - ١٨٢١) ومأساة تدعى  
 Bacchanterna — The Bacchanals (١٨٢٢) . ولقد كان  
 للكاتبين أثر كبير على أولنشلاجر Oehlenschlager .  
 ( م - ٥ المسرحية )

ونفس الانتعاش المسرحى يمكن أن تتلسه فى المناطق الروسية البعيدة . وعلى الرغم من أن كل المسرحيات التى كتبت هناك قبل منتصف القرن التاسع عشر كانت ملاهى تقريبا - إلا أنه يجدر بنا ألا نهمل المجهودات الطويلة المتصلة لمحاولة إنشاء مسرح يقدم المأسى والمسرحيات الشعرية الجادة .

وإذا تتبعنا هذا التطور لوجدنا أولا نشاط الكاتب إسكندر بتروفيتش سوماروكوف Alexander Petrovich Sumnerokov وهو من أكبر المتحمسين للمسرح الفرنسى وقد أثر فيه كورينى وراسين وفولتير أعظم الأثر . وقبل نهاية القرن الثامن عشر ، على أى حال ، أخذ النفوذ الألمانى يعدل من هذا الاتجاه الفرنسى . فبعد ذلك بقليل أتت طفرة جديدة عن طريق معرفة شيكسبير وبIRON . ولقد مهد كل من فاسيلى أندريفتش زوكوفسكى Vasili Andreevich Zhukovski وإفان أندريفتش كريلوف Ivan Andreevich Krylov الطريق لظهور مؤلف عظيم ظهر أخيراً فى شخص « إسكندر سرجيفتش بوشكين Alexander Sergeevich Pushkin الذى تبسّدوا أهميته على الأرجح فى كونه شاعرا غنائياً أكثر منه مؤلفا مسرحياً ، وإن كان قد برز فى الميدان الأخير بكتابه فى سنة ١٨٢٥ مسرحية بوريس جودونوف Boris Godunov التى طبعت سنة ١٨٣١ . وبوحى من شيكسبير على ما يبدو بنجح بوشكين فى هذه المسرحية فى عرض صورة حياة لشخصية طامع فى العرش يدفعه طموحه إلى عرش إيفان العظيم بقتل وريثة ديمترى ، ومثله هنا مثل ماكبت إذ يعيش ممزقا بوخزات ضميره . وإن كانت هذه المسرحية لاقتلائهم تلاؤما كبيراً مع المستلزمات المسرحية ، إلا أن الصفات التى أدخلها بوشكين عليها وبخاصة معالجته لمناظر الجموع المحتشدة والنفمة الأخلاقية العميقة التى تسرى فى كل حوادثها - جعلتها جذيرة بكل مدح . ولسوء الحظ لم يقدم بوشكين سوى هذه المسرحية . فكتابه مثل « موتزار Mozart وساليرى Salieri تعد مقالات شعرية فى أسلوب براوننج Browning الذى

نجده في « مقطوعات غنائية مسرحية Dramatic lyrics ، أكثر منها مسرحيات تمثيلية .

ويرتبط ذكر بوشكين بشخصية معاصرة له تقريبا ، ألا وهي شخصية مينخايل يوريفتش لرموتوف Mikhail Yurevich Lermontov الذي تأثر كذلك أعنى الأثر بالرومانتيكية الألمانية والإنجليزية . ويبدو أثر شيلر بارزا في مسرحية « الإسبان » ( ١٨٣٠ ) كما يبرز أثر شيكسبير في مسرحيته « حفلة تنكرية Masquerade — Maskerad ( ١٨٣٥ ) . ولا تعد أية مسرحية منها من الطراز الأول وأن أضفت عاطفة الشاعر الغنائية على المسرحية الثانية صفة تمكئها من إثارة الاهتمام المسرحي . ففي هذه القصة المريعة نرى رجلا يحب زوجته إلا أنه عبد لغضب شيطاني يستولى عليه من حين إلى حين . يظن هذا أن زوجته خائنة فيسمها وينجن عندما يتبين الحقيقة . وفي هذه القصة تحليل نفسي عميق يستحوذ اهتماما غير عادي . وحتى في عصرنا هذا أثبتت مسرحية « حفلة تنكرية » نجاحها على المسرح .

ويقابل الشعراء الإيطاليين السياسيين ؛ الكاتب لادسلاف السكندرشفتش أوزيروف Ladislav Alexandrovich Ozerov الذي سعى إلى استخدام الشكل الكلاسيكي للأدب في مسرحية « ديمتري دونسكوي Dimitri Donskoi ( ١٨٠٧ ) للتعبير عن مشاعر وطنية يبنّا أنى بعده الكبي ستبانوفتش كومياكوف Alexei Stepanovich Khomiakov ليحاول الأسلوب الرومانتيكي في مسرحيته أرماك Armak ( ١٨٢٧ ) ومسرحية « ديمتري المطالب بالعرش » ( ١٨٣٢ ) لتحقيق أغراض ماثلة . ولقد تبعهم كتاب أقل شأنا . وقد نهمل شأن هذه الأعمال ، إلا أننا إذا أخذنا بالاعتبار مسرحية بوشكين « بوريس جودنوف » فحسب لبدا لإسهام روسيا في المسرحية الرومانتيكية ذو شأن كبير .

ولقد وجدت الروح الرومانتيكية في بولندا من يذكئها كذلك . ولم يفتح المسرح

هناك شيئاً جديراً بالاهتمام الجدى منذ مسرحية « طرد السفراء اليونان »  
 The Discharge of the Greek Ambassadors (١٥٧٨) وهى تدور  
 حول حرب طرواده واحتذى فيها جان كوكشانوفسكى Jan Kochanowaki  
 فى القرن السادس عشر حذو سينىكا ويورييد . ثم أتى الآن ألوجزى فيلنسىكى  
 Alojzy Felinski بمسرحيته بربارا ردديلوفنا Barbara Radzivilowna  
 (١٨١١) وتبعه أولاجوزيف كورزونوسكى Josef Korzeniowski بكتابات  
 التى من بينها « امرأة جميلة » Piekna Kobieta (١٨٣٤) . ثم أتى بعد ذلك  
 جوليوس سلوكى Juliusz Slowacki وهو شاعر لا يفوقه إلا بوشكين .  
 وكعاصره الروسى تأثر أكبر الأثر باكتشافه لعبقريه شيكسبير . وتكشف أعظم  
 مسرحياته عن الأثر الكبير للطريقة المسرحية الإليزابيثية . فمسرحية مندوى  
 Mindowe (١٨٣٣) تعكس أثر مسرحيتى ريتشارد الثالث وهاملت لشيكسبير ،  
 وكذلك نرى أثر ماكبث ولير فى مسرحية « بالادينا Balladyna » (١٨٣٩)  
 بينما نجد صدى لمسرحية عطيل فى مسرحية « مازيبا Mazepa » (١٨٤٠)  
 وإن كنا لا نجل سلوسكى . ككاتب مسرحى ، إلا أن مشاهدته تكشف عن قدرته  
 الشعرية ويدين له المسرح البولندى فى تطوره بعد ذلك بالفضل الكثير .

والأثر نفسه الذى أحدثه شيكسبير نجده فى الشعراء المجريين . فبعد دراسة  
 المسرحيات الإنجليزية كتب جوزيف كاتونا Jozsef Katona مسرحيته  
 « بانك نائب الملك Bank Ban » (١٨٠٩) . وتقص هذه المأساة المؤثرة  
 التى تدور حوادثها فى القرن الثالث عشر ، كيف أن الملك أندريا الثانى يترك إدارة  
 ملكه فى يد « بان ، أو « الكونت بانك » الذى يتورط فى حوادث مثيرة للعواطف  
 العائلية والسياسية . وقد نلاحظ أن فرانز جربارزر Franz Grillparzer  
 عالج الموضوع نفسه فى مسرحيته « خادم وفى لسيده A True Servant to  
 his Lord—Ein Treuer Diener Seines Herrn » (١٨٢٧) . وعند ملاحظة



هذا يجب أن نعترف أيضاً بأن معالجة كاثونا للواقف المسرحية في مأساته تقيان ، بل تفوق معالجة معاصره النمساوى . وبعد ظهور « بانك ، نائب الملك ، بستين كتب كارولى كسفالودى Karoly Kisfalody مسرحية « إيرين Irene » ( ١٨٢١ ) وهى إحدى المسرحيات التى يؤرخ بها تطور المسرح المجرى .

وأهم من هذا كله وأجدر بالاعتبار النهضة المسرحية التى كانت تأخذ سبيلها بيطه فى أمريكا . حتى سنة ١٨٣٠ لم تنتج هذه الولايات الفتية شيئاً ذا أهمية كبيرة ، ولكن من الجلى أن نهضة ضخمة كانت فى سبيلها إلى الوجود . وقد ترجع أولى بثارتها إلى بداية القرن الثامن عشر ( وقد تكون قبل هذا التاريخ ) . وإذ حل تقدم واضح المعالم عقب سنة ١٧٥٠ مباشرة وبإنشاء الجمهورية الأمريكية بدت حركة واسعة النطاق ظهرت خلالها بسرعة مسارح فى المدن الرئيسية وبدأت الفرق المتجولة تعرض تمثيلاتها فى أقاصى حدود الجمهورية . وفى أوائل القرن كان الممثلون مجرد نكرات لفظتهم مسارح لندن الصغيرة ، وقبل أن يحل منتصف القرن الثامن عشر انضم ممثلون أمريكيو المولد إلى الفرق التمثيلية طلباً للشهرة ، وعند بداية القرن التاسع عشر تعددت مثل هذه الفرق التمثيلية حتى إن أبرز النجوم المسرحية أمثال ادmond كين Edmund Kean كانوا يرحبون بالقيام بجولات تمثيلية فى أمريكا .

ومن الطبيعى أن المسرحيات التى كانت تحتفظ بها المسارح لإعادة تمثيلها كانت تتكون جلها من مسرحيات إنجليزية كلاسيكية ، ومن المسرحيات التى لاقت رواجا فى لندن منذ عهد قريب . ولم يتغير الحال فى هذا الصدد خلال الفترة التى ساد فيها المذهب الرومانتيكى . وكما هى الحال فى لندن أدخلت ملاهى فائره وفاركاهاار Vanburgh & Farquhar السبيل إلى المسرحية العاطفية Sentimental Drama وهذه بدورها ابتلعتها الامواج الميودرامية العاتية التى أقبلت بعد سنة ١٨٠٠ .

ولن تعوزنا الشواهد بأن هذا المسرح الناشئ كان يتجه إلى محاولة لإخراج نتاج أمريكي .

وبالرغم من أن هذه الرغبة لم تسفر عن الشيء الكثير إلا أن هذا الحافز أنتج ثماره فيما بعد . وأول مأساة أمريكية هي «أمير پارثيا» The Prince of Parthia ، التي كتبها توماس جودفري Thomas Godfrey ( ١٧٦٥ ) وهي مسرحية تتحرى الأسلوب الكلاسيكي بشكل عمل على طراز مسرحية أديسون المسماة كاتو Cato . وتعادلها في الملل ونقل الظل أول مسرحية أمريكية تعالج موضوعاً مستمداً من الحياة الأمريكية ألا وهي « بونتيش أو متوحشو أمريكا » Robert Ponteach ; or ; the Savages of America ( ١٧٦٦ ) للكاتب روبرت روجرز Rogers . وبظهور الكاتب ولیم دنلاب William Dunlap بدأ نفوذ الكاتبين كوتزيو وبكسبريكور ، وسرعان ما أخذ كتاب المسرح يجدون في البحث عن مواضيع هندية من النوع الذي يزخر بالمناظر الخلابة المثيرة . فكتب جيمس نلسون باركر James Nelson Barker مسرحية « الأميرة الهندية ، أو المتوحشة الجميلة » The Indian Princess ; or ; La Belle Sauvage ( ١٨٠٨ ) . بينما نرى جون أوجستس ستون John Augustus Stone يستغل هذا المجهود الأولي الذي بذله باركر وينال بحق بعض النجاح بكتابه مسرحية « ميتامورا أو آخر الوامبانوج » Metamora ; o ; The Last of the Wampanoogs ( ١٨٢٩ ) . وفي هذه السنوات بالذات كان جون هوارد باين John Howard Pyne الذي اشتهر كمؤلف لأغنية « البيت الحبيب » Home, Sweet Home ، ينتج مسرحيات من نوع الميلودراما مثل « جوليا أو المتجولة » Julia ; or ; The Wanderer ( ١٨٠٦ ) ومسرحيات أكثر تألقاً مثل بروتس أو سقوط تاركوين Brutus ; or ; The Fall of Tarquin ( ١٨١٨ ) . بينما نجد مؤلفين أكثر جنوحاً للناحية الأدبية أمثال روبر مونتجومري بيرد : Robert

Montgomery Bird مسرحيته المسماة « السيف » ( ١٨٣١ ) يحاولون رفع المسرح الشعري . ونرى أثر جهوده بعد ذلك في مسرحيات جورج هنرى بوكرك George Henry Boker التي تفضل مسرحياته والتي من بينها مسرحية « فرنسيسكا دارميني » Francessca da Rinina ، ( ١٨٥٥ ) التي قد تعادل في قوتها ما كتبه الشعراء الإنجليز من مسرحيات ذلك العصر .

وبالرغم من هذا فإن مسرحية فرنسيسكا دارميني غالية من الحياة مليئة بالتصنع . ولم يكن أمام المسرح الأمريكي وقتئذ ولمدة نصف قرن تلت ، إلا أن يحاول بشيء من الحذر كتابة مسرحيات وكتابات تعبر عن أمل في المستقبل أكثر من تعبيرها عن اعتداد بالحاضر .

وهنا وكما هي الحال في كل مكان ، لم يقدم المسرح الرومانتيكي إلا النزر اليسير . إن الكتابة للمسرح تستلزم السيطرة على المادة المسرحية ولا يمكن خلق مشاهد قوية عن طريق الحماسة فحسب . لقد ألهمت الأحلام السياسية والتخيلية عقول هؤلاء الشعراء وأفضت مضاجعهم لدرجة جعلتهم عاجزين على أن يولوا المسرح ومستلزماته الاهتمام الواجب ، بينما كان زملاؤهم كتاب الميلودراما ، الذين كانوا لا ينالون منهم إلا الازدراء ، يعرفون طريقة كتابة مشاهد مسرحية فعالة الأثر وإن أعوزتهم الأهداف النبيلة التي كان يرى إليها هؤلاء الشعراء . وإذا ألقينا نظرة إلى المسرح في شتى أنحاء العالم من ١٨٠٠ إلى ١٨٣٠ فإننا لا نجد إلا أملا خافتا في تحسن الأمور . وإن تدبرنا هذا إلى جانب ما سيأتي به المستقبل ، فإننا ندرك بأن بذورا قد نثرت حينذاك قدر لها أن تزدهر وتوقى أكلها بعد ذلك بخمسين عاما .

## الفصل الثاني

### الملمهة والمسرحية الموسيقية الصاخبة

وخلال تلك الفترة التي خيم عليها طابع الكتابة الرومانتيكي ، وسادها صخب السياسة ، كانت الابتسامة ما تزال تعرف طريقها إلى وجوه الناس . حقيقة أن أهل الفكر كانوا ميالين أحياناً إلى الرصانة المتكلفة ، إلا أن عامة الناس على الأقل ظلوا محتفظين بروح الفكاهة الحقة الصادقة ، النابعة من القلب .

وهنا ، كما في مجال المأساة ، يجدر التمييز بين المجهودات الأدبية التي ظهرت في ميدان الملمهة الراقية ، وتلك المحاولات الأقل جدية والتي قصد بها الاستهلاك الشعبي . فتتخرط في سلك الميلودراما ، الفودفيل والمسرحية الموسيقية الصاخبة والموسيقية الهزلية .

\* \* \* \*

### مسرحية النقد الاجتماعي في روسيا

جريبويدوف وجوجل Griboedov and Gogol

تحتل المسكناة الأولى في هذا الميدان من حيث أصالة الفكرة وروعة التنفيذ ملهاتان روسيتان Gore ot Uma ( وترجمتها الحرفية « ويل من فرط الذكاء » ) والمعروفة كذلك باسم « أذكي من اللازم » التي ألفها السكندر سرجيفيتي جريبويدوف و Alexander Sergeevich Griboedov والتي مثلت لأول مرة بعد وفاته في سنة ١٨٣١ . أما الثانية فهي « المفتش العام Revizor » ( ١٨٣٦ ) ومؤلفها نيكولاى فازيليفيتش جوجل Nikoloai Vosilievich Gogol . وتنقسم هاتان

المسرحيتان بروح مختلفة تماماً عن أى إنتاج معاصر لآى من الكتاب الأوروبيين -  
روح يمكن أن نميز فيها الأساس الأصيل للواقعية والكوميديّة الروسية الطابع .

وقد سبق أن دلت بعض الشواهد في القرن الثامن عشر على وجود الإمكانيات  
لتأليف نوع وطنى من الملهاء النقدية . بل لقد وجدت كاثرين العظمى Catherine  
the Great متسماً من وقتها بين الدسائس الغرامية وإدارة مقاليد الحكم لتكتب  
( سواء بالفرنسية أو الروسية ) أحد عشر مشهداً كوميدياً . وفى هذه  
المشاهد غرست السكّابة - بالرغم من أصلها الألمانى والدماغ الزرقاء التى تجرى  
فى عروقها - البذور الأولى لنوع من المسرحية التهكمية الساخرة ذات طابع روسى  
فريد . ففى « غرفة استقبال السيد العظيم Peredniaia Znatnavo Boiaxina » ،  
سنة ١٧٧٢ ، يعرض المشهد عدداً من الناس يرفعون القماساً وكلهم أمل ورجاء ،  
ولكنهم ينصرفون بعد المقابلة بخفى حنين . أما مسرحية « أيها الزمن O Vremia » ،  
سنة ١٧٧٢ ، فهى تقطر سخرية على النظار والتصنع وغيرهما من السخافات وذلك  
فى أشخاص ثلاث سيدات مدعيات غانزاكينا Khanzhakina وفستنيكوفا  
Vestnikova وشوديكيينا Chudikina وهن من سكان الأقاليم . وتتجلى مقدرة  
المؤلفة الفاتقة فى التهكم على الاعتقاد فى الحرافات السخيفة وذلك فى شخص  
« كاليفالكزستون Kalifalkzherston » ( وهو صورة كاريكاتيرية  
لكاجليوستروه Kagliostro ) الشخصية الرئيسية فى مسرحية « المحمال  
Obmanshchik » ، سنة ١٧٨٦ وكذلك فى مسرحية « الساحر السيبيرى Shaman  
sibirsku » ، سنة ١٧٨٦ .

ولم تكن هذه الخاصية التى تتجه إلى النظرة المباشرة للحياة وتصوير غرائبها ،  
والرغبة فى إظهار حماقات الناس فى المجتمع ، وتفضيل رسم صورة من الحياة على  
تتبع التطور الشكلى للحبكة المسرحية ، لم تكن هذه الخاصية وفقاً على كاثرين  
غضب ، كما نلبين من مسرحية البريجادير Brigadir التى كتبها « دنيس  
إيفانوفتش فونفيزين Denis Ivanovich Fonvizin » ، سنة ١٧٦٦ . ففى هذه

الملمة الشيفة نجد أن اهتمام الكاتب بوصف الشخصيات وجو المسرحية ، يفوق بكثير اهتمامه بالحبكة المسرحية . حقيقة أن هناك بالفعل دسيسة في المسرحية ، يتمكن عن طريقها « إيفانوشكا Ivanushka » ابن البريجادير المتقاعد من أن ينال يد صوفيا ابنة المستشار ، في الوقت الذي يتنافس مع والده على كسب غرام زوجة المستشار ( وهي تهوى كالابن قراءة الروايات الرومانسية الفرنسية ) .

وقد كتب فونفيزين مسرحية أخرى لا تكاد تقل روعة عن الأولى هي مسرحية الأبله Nedorosl سنة ١٧٨٢ التي يهر فيها Milrofanuskka وهو شاب أبله يريد أن يتزوج « الليلة إن أمكن » ولا يهمنه من تكون العروس وهو يتمشى مع جو عائلته بما فيه من حافة . ويمثل أسلوب الكاتب أصدق ما يكون في مسرحيته التي لا تقل شأنًا عن سابقتها ، وهي مسرحية « اختيار معلم Vibor Guvernera » ، حوالي عام ١٧٩٠ . وهي تصور المزاعم السخيفة التي تتمثل في تصرفات كونت جاهل وزوجته التي لا تقل عنه جملا في سمهما لتعيين معلم ، فيفضلان « معلم أظافر » ، فرنسيا على عالم روسي ، وهو يصور هذا في ثوب كاريكاتيري مرح وإن أعوزه بعض العمق أحيانا .

ولم تمض إلا سنوات قليلة حتى ظهرت مسرحية « الاحتيال Yabeda » سنة ١٧٩٨ تأليف فازيلي ياكوفليفيتش كابنيسست Vasili Yakovlivich Kapnist وهي مسرحية تعالج بهمك وبلسة وافية قوية وسائل الاحتيال التي يلجأ إليها حكام الاقاليم . وهناك كاتب آخر اتبع نفس الطريق هو ميخائيل ماتينسكي Mikhaïl Matiniski الذي انهمك في معالجة النقد الاجتماعي في مسرحيته « السوق Gostinii dvor » سنة ١٧٩١ كما ساعد على تطوير إمكانيات هذا النوع من الملمة الواقعية الوطنية التي تصدت لها كاترين في بادئ الامر .

وكانت الثمرة المباشرة لهذا النزات هي مسرحية « ويل من فرط الذكاء » لجريبيودوف ، التي نظمت في أسلوب شعري رقيق يتسم بالمطافة والبراعة . وهي تستمد قوتها من الصور السابقة للحياة ، إلا أنها تضفي على هذه الصور رقة

ودقة لم تمهدهما المسرحية الروسية من قبل . ولكن هذه الملهاة التي ظهرت في عام ١٨٢١ لم تحظ حينذاك وحتى عشرة أعوام تلت بعرض مسرحي ولو جزئي ، كما حالت الرقابة الصارمة دون عرض كامل لها على المسرح حتى العقد السابع من هذا القرن . ورغمما عن هذا فقد كان الناس متلهفين على قراءتها ، كما كان لها فضل ولا شك في تدعيم تقدم المسرح الروسي . والمسرحية من حيث الشكل لا تعدو كونها سلسلة من المشاهد الفكاهية ، إلا أن الطريقة الحية التي ربط بها جريويدوف هذه المشاهد بعضها ببعض لتشهد بامتياز حق لكتاباته . وتبين بطل المسرحية وتشاتسكي Chatzki ، الشاب الذي يضيق ذرعا بحماقات المجتمع يسير بخفة متمعة نحو غائمه الخفية لآماله . إنك لتجد في هذه المسرحية الفكاهة الحقة والظرف ، وهذا العنصر الفريد الذي كثيراً ما نلاحظه في إنتاج جوجول ، ألا وهو الضحك الذي يخفي وراءه الدموع .

وعلى الرغم من أن تشاتسكي يعبر بوضوح عن كثير من آراء جريويدوف إلا أن عقليته ومدى إحساسه بأخطاء المجتمع لا ينجيانه من المصير الذي يهل إليه في النهاية ، إذ يصبح وحيداً محروماً من محبوبته صوفى . أما في شخصية « فاموسوف » Vamusev ، والد صوفى ، فإن جريويدوف يعرض صورة للوظف الرسمي بما له من خبرة بالحياة والذي يثور تشاتسكي ضد سيطرته ويعلمنه برفضه لإحدى الوظائف في القصر ، فيصبح فيه فاموسوف :

« ها أنت ذا ! إنكم جميعاً تختالون هذه الأيام ! كان يجدر بك أن تستفسر عن كيف كان أجدادك يتصرفون ، فكم من فائدة كنت تجنبها من أمثالهم . خذ مثلاً عمي المرحوم ماكسيم بروفوتش ، كان يتناول طعامه لا في إوان من القنطرة بل من الذهب . كان في منزله مائة خادم ، كما كانت حلقته مزينة فعلاً بالأوسمة والنياشين . كان يجر عربته لا حصان واحد بل ستة وأمضى طول حياته في القصر - وبإله من قصر ! إن الماضي لم يكن كالحاضر ، لقد خدم كثرين . وفي تلك الأيام كان لكل

فرد اعتبار .. وعى ! أى أمير أو كونت كان يمكن أن يضارعه ؟ لقد كان مهيأ وصاروا ، إلا أنه كان يعرف متى يحنى رأسه . حدث فى أحد الاستقبالات أن تعثر وسقط على الأرض حتى كاد أن يدق عنقه . وتأوه الرجل العجوز ، فكان جزاؤه ابتسامه من سموها الملكى - بل لقد ضحكك . فماذا فعل ؟ نهض ، وسوى ملابسه وانحنى - ثم سقط ثانية ، عندما هذه المرة . فقوبلت سقطته بعاصفة من الضحك ، ولذا سقط مرة ثالثة . فماذا كان رأى الجميع فى ذلك ؟ .. إنه فى غاية الذكاء . قد تكون هذه السقطة سببت له ألما ، إلا أنها رفعت . فبعد ذلك ، من الذى كان يسأل عنه على مائدة اللعب ، ماكسيم بروفتش . من الذى كان يتلقى أحسن عناية واهتمام ؟ ماكسيم بروفتش . من الذى ارتفع قدره ؟ ماكسيم بروفتش . من الذى منح معاشا ؟ ماكسيم بروفتش . إنكم أيها المترفون المحدثون لافرام إذا ما قورنتم بمثل هذا الرجل .

وبعد ذلك تآنى آخر كلمات شاتسكى الشهيرة منطلقة كالفدائف . إنه يقول لفامبوسوف :

« آسف ! إن كل واحد يحاول أن يفسر لى شيئا لا أستطيع فهمه إننى كن يتحرك فى حلم . ( بانفعال ) يالى من ذلك اللاحق الاعمى الذى كنته يوما ما ! من كنت آمل أن أجازى على كل ما قاسيته ؟ لقد اندفعت ، جريت بل طرت ! آه كنت أرتعد لأنى كنت أعتقد أن السعادة كانت قريبة ( موجهاً كلامه لصوفى ) لمن كنت أمس كلمات الحب الرقيقة ؟ حتى أنت ! يا إلهى . من هو ذاك الذى اخترتنيته بدلا منى ؟ عند ما أفكر فى هذا الأمر أحس أن عقلى قد شل عن التفكير . لم لم تخبرني بصراحة إنك قد قلبت الماضى إلى مهزلة ؟ إنك نزعته من ذا كرتك كل ذلك الحب الذى كان يربط بين قلوبنا ؟ أما أنا فلم يجعلنى البعد أو وسائل التسلية أو تغيير المكان ، لم يجعلنى كل هذا أنسى ولو للحظة واحدة أيام شبابتنا . لقد



عشت في الماضي وتنسمت هواءه ومرحت فيه !... أما أنت ياسيدى ، ياوالد هذه الابنة ، أنت يا من تعشق الأوامر والأوسمة ، فسأتركك تتيه في غيك . لن أسبب لك إزعاجا بطلب يد ابنتك فسيأتى من هو أحق منى لينحنى ويركع ليبنى لنفسه طريق الشهرة ، سيأتى من قد يكون جديراً بمواهب حبه المقبل . الآن لقد ذهبت أوهامى وهدأت . لقد انقشعت الغشاوة من على عيني ، واستيقظت من حلى . . لقد حكمتهم جميعاً على بالجنون - أنتم العشاق الحق والبلهاء الحقودون ، والنساء العجائز سليطى اللسان ، والكهول الذين يتهاككون في مرح سقيم . ولكنكم على حق . فقد لا يضار من يقضى يوماً بينكم ، لكن ذلك الذى يظل يتنفس في هذا الجو الذى تعيشون فيه لابد وأن يتلى بتلى بدائم . وداعاً يا موسكو ! لن أعود إلى هنا مرة أخرى . لسوف أسرع بلا توان لأبحث عن ركن قصى من العالم حيث تستطيع روحى المعذبة أن تجد الهدوء . أين عربى ! عربى !

وتجئ الكلمة الأخيرة من فاميسوف : « ماذا تقول الاميرة ماريا الكساندروفنا - وهو ما يقابل في انجلترا النساء عن السيدة جراندى - ماذا تقول في ذلك ؟ » .

ومن هذا الجو تظهر أعظم الكوميديات الروسية الأولى « المفتش العام » ، تأليف جوجول . وبطل هذه المسرحية ليس من نوع شاتسكى . فخلستاكوف شاب مفكر ولكنه قابع في بلدة أقليمية نائية لعجز موارد . وهو ليس بالمثالى كما أنه ليس بالشرير العاقى ، وإنما هو شخص نشيط يكاد يكون بسيطاً ، إلا أنه واع دائماً للفرصة السانحة ، كما أنه يتمتع بروح الفكاهة مع قوة الملاحظة .

وبينما يتوقع المسئولون في المدينة زيارة أحد المفتشين الحكوميين تلعب المصادفة دورها فيعتقدون أن هذا الشاب هو ذلك المفتش متخفياً تحت اسم مستعار . وفي المواقف التى تلى ذلك يكشف جوجول في زوبعة من الضحك عن اختلاسات ووسائل احتيال هؤلاء الموظفين الذين يهلون النقود والهدايا

على صاحبنا — ولا عجب في ذلك إذ أنهم أنفسهم يعيشون على الرشاوى . ثم يمتنون النفس فرحين بأن مجرد قبول هذه الهدايا والنقود إنما هو تأمين لهم وضمان لمناصبهم . ويظهر أمامنا الواحد تلو الآخر — فهذا مدير التعليم العديد ، وهذا القاضي الكسول ، وهذا مدير البريد المتجسس ، وهذا طبيب المقاطعة الجاهل ، وعلى رأس هؤلاء جميعاً ، مدير الشرطة الذى يظهر بأماً على الضعيف وترتعد فرائضه من القوى . وترتبط بهذه الشخصيات شخصيات أخرى مثل زوجة مدير الشرطة الدساسة وابنته اللعوب ، ودوبشينسكى وبوشينسكى اللذان يمثلان كبار الملاك الأغنياء الثرثارين ، بل إن هناك من يمثل طبقة الفلاحين — إذ أننا فى مسرحيه « المفتش العام » نستعرض صورة شاملة لروسيا . وفى النهاية يفتح مدير البريد أحد الخطابات التى كتبها خلستاكوف ، فتكشف الحيلة للوظفين المخدوعين . وفى وسط التراشق بالتهم ، يعلن أحد الخدم بما يناسب الموقف من احترام ، قدوم المفتش الحقيق .

وفى هذه المسرحية خاصية فريدة يصعب تحليلها ، فهذا الخليط من السخرية والواقعية يبعدها عن نطاق ملهاة شيكسبير ، وإن كان جوجول يتمتع دون شك بجانب من روح الدعابة التى يتميز بها الكاتب الإنجليزى فى مسرحياته تضحك بقدر ، ورغماً عن السخرية المريرة التى يعالج بها شخصياته هناك دائماً العطف الذى يثيره نحوها . فهم حقى وأوغاد ، إلا أنهم بشر مثلنا . وعند طبع هذه المسرحية ضمن جوجول هذا الشعار « لاتلق اللوم على المرأة إذا كانت وجهك معيباً » .

ويسود جو المسرحية السابقة فى مسرحية « زواج Zhentiba » التى طبعت عام ١٨٤٧ ، والتى يعالج فيها الكاتب بأسلوب المهزلة ، وإن وجدنا بها الطابع الواقعى ، على ما يبدو فى ذلك من تناقض — يعالج قصة الشاب الأعزب العديد بودكوليوسين Podkoliessin الذى يسعى للزواج عن طريق خاطبة محترقة ،

ويقوم بالترتيبات لهذا الزواج ، ثم يغرى صديقاً له بالتقدم بالنيابة عنه لطلب يد العروس . وأخيراً وبعد أن تم جميع الترتيبات بما يرضى الجميع ، نرى الزوج المنتظر يتساق إحدى النوافذ ويولى الادبار فزعا من السير فى مراسم الزواج . وقد عاج الكاتب هذا الموقف المضحك فى جو من المرح ، وإن كانت هناك تيارات عاطفية تعمل من وراء الستار - كما أنه أعطى الأهمية لا للواقف فى ذاتها ولكن للشخصيات وبوجه خاص للإطار الاجتماعى الذى تظهر فيه هذه الشخصيات .

ولعل من الطريف أن نلاحظ أنه - فى الوقت نفسه - ظهرت فى الصرب ( يوغوسلافيا ) ، وهى قطر سلافى آخر Slavonic مسرحيات للكاتب جدفان ستيريجا بوبوفيك Jovan Sterija Popovic تحمل طابعا شديداً الشبه بالطابع الروسى . فسرचितه ، الكذاب وزميله Lajo i Paralojo ، التى ظهرت عام ١٨٣٠ تعالج فى صورة ماثلة تكلف إحدى الفتيات التى تعود إلى قريبها بعد أن تتلقى تعليماً فى المدينة ، لتبدي ازدراءها لكل ما تعتبره جهلاً وفضفاضة . ولكنها تعود إلى رشدتها عند ما يتبين لها أن البارون هوليك Holic الذى ظل يتودد إليها بمعسول الالفاظ لم يكن إلا أفاقا .

وفى هذه المسرحية ، كما فى المسرحية الروسية ، نجد أن الملمهة لا تستمد روحها من الدساتر وإنما من تحليل الشخصيات والروابط التى تربط بينهم ، وكذلك من رسم الإطار الاجتماعى الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات .

\* \* \* \*

## عالم الجان والمسرحية الشعبية

وفى تلك السنين التى كانت تسعى روسيا خلالها سعيها حثيثاً نحو تشكيل طابع مميز للتعبير الكوميدي كان هناك بعض الكتاب المسرحيين فى أنحاء أخرى يحاولون تطوير نوع من المسرحية ، وإن كنا غالباً ما نهمله فى كلامنا عن المسرح فى القرن

التاسع عشر ، إلا أنه في الواقع يعتبر من أهم العوامل ذات الأثر الفعال في ذلك الوقت .

فحين نفكر في الرومانتيكية نجد أن ذلك الطابع الجاد الشديـه بالنزعة القوطية أول ما يتبادر إلى ذهننا ونميل إلى إغفال الحقيقة القائلة إن ذلك الخيال الخصيب الذي أنتج الكثير من المآسي الشعرية قد ساهم أيضا في نطاق الملهاة حيث غذى تربة المسرحية الموسيقية الصاخبة بما فيها من غرابة الخيال .

وفي ألمانيا ، بينما كانت المآسي القدرية ومسرحيات الميلودراما تأخذ طريقها إلى المسرح على يد « كوتزيو Kotzebue » ، ظهر نوعان من الملهاة جديران بالاهتمام . فبينما يعالج اللون الأول الواقع في أسلوب ساخر يجمع بين الواقعية والخيال ، يستغل الثاني إمكانيات عالم الجان بما فيه من خوارق وخرافة في أسلوب يربط ما بين الخيال والواقع . أما من حيث الأمثلة ، فها علينا أن نذهب أبعد من تلك التجارب التي قام بها في الملهاة كاتبان عادة ما نقرن اسميهما بإنتاج ذي طابع رومانتيكي جاد .

وقد أشرنا من قبل إلى « هنريتش فون كليست Heinrich von Kleist » ومآسيه ولكنه كتب علاوة على ذلك مسرحية « الأبريق المكسور Der Zerbrochene Krug » ، عام ١٨١١ . أما الأبريق الذي تستمد منه المسرحية عنوانها فتمتلكه السيدة مارت رل « Frau Marth Rull » وتمتزه بكثيراً ، ولذا فعندما يوجد مكسورا ، تثار من أجل قضية في المحكمة . وقبل أن تسدل الستار على الفصل الوحيد يكون معروفا أن القاضي هو المتهم الحقيقي وأن المشكلة كلها كانت نتيجة محاولته الشهوانية للإيقاع بـ « السيدة رل » ، في حبائله . وظاهر الأمر يجعلنا نرى أن هذا هو العالم الحقيقي ، ولكن الباحث المدقق يكشف من وراء هذه المظاهر الواقعية عن أساس ميتافيزيقي ، يكشف عن طريق الحبكة المسرحية وفي الأسلوب الرمزي عن موضوع أكثر عمقا . ونجد شيئا من هذا القبيل في المسرحية

المزلية ، المربية Die Gouvernante ، التي كتبها « تيودور كورنر Teodor Korner ، عام ١٨٣٣ ، وكذلك في مسرحية « الزئفار المتباهي Der Datterich ، التي كتبها الشاعر الشعبي « يوحنا إلياس نيرجال Johann Elias Niebergall ، سنة ١٨٤٠ .

ويمكن أن نعتبر هذه الملهة ممثلة لواحد من الاتجاهين . أما الاتجاه الآخر فيتجلى في كتابات « لودفيج تيك Ludvig Tieck “ فسر حياته حياة القديسة جينوفيفا وموتها Leben und tod der Heiligen Genoveva رغم ما أصابته يوما ما من ثناء عظيم ، إلا أنها مسرحية ضئيلة الشأن . وهي مسرحية رومانتيكية عاطفية تدور حول سيدة حقود من سيدات العصور الوسطى عاشت ست سنوات في كهف في غابة قبل أن تعود إلى زوجها . أما مسرحية « قيصر أوكتافيانوس Kaiser Octavianus ، ( طبعت عام ١٨٠٤ ) التي تشبه المسرحية الأولى شبا كبيرا من حيث الحبكة المسرحية ، فهي لا تمكاد تعلق عليها ، إذا ما أستبعدنا براعة الكاتب هنا في سلامة الحوار وموسيقاه .

إلا أن الأمر يختلف تماما إذا ما انتقلنا من هذه المجهودات الجادة إلى سلسلة المسرحيات الساخرة الخيالية المستمدة من قصص الجان ، والتي تبدأ بمسرحية « ذي اللحية الزرقاء Blaupert ، ومسرحية القط ذي الحذاء (Puss — in Boots) Die Uerkehert ثم مسرحية « العالم رأسا على عقب Der Gestiefelte Kaler Welt ، وكلها مطبوعة في مجموعة عام ١٧٩٧ ، وتمتد حتى مسرحية « زربينو أو البحث عن ذوق سليم Zerbino, oder die reise Natchdem Gutten Geschmack ، وكذلك مسرحية حياة وموت ذي القبعة الحمراء الصغيرة Leben Und Tod des Kleinen Ratkappchons (The Life And Death Of Little Red Riding Hood) وقد نشرت كلتاهما عام ١٧٩٩ . ثم فيما بعد مسرحية القدر Fortunatis التي كتبت عام ١٨١٥ . وفي هذه المسرحيات ( م — ٦ المسرحية )

يقوم « تيك » بعدة أشياء تسترعى الانتباه . فهو أولاً يهيج نهج جوزى Gozzi في وضع موضوعاته المستمدة من الأساطير في قالب ساخر ، وهو ثانياً يزيل الحواجز بين المتفرجين والممثلين ، بحيث نجد صورة رومانتيكية فكرية لما كان يحدث بالأمس من هلا بوبين Hellzapoppin الصاخبة . ويتمخض عن هذين العنصرين ذلك التعبير الواضح عن السخرية التي يميز « تيك » وزمرته . ففي مسرحية « ذى الحية الزرقاء » تتداخل عناصر الفزع والتصور الرمزي والسخرية الأدبية بعضها ببعض الآخر وتمتزج امتزاجاً كاملاً . وفي مسرحية « القط » (Puss in Boots) يبدو النقد الاجتماعي الموجه إلى حركة التنوير في القرن الثامن عشر جنباً إلى جنب مع مناظر صاخبة مرحة تثير عاصفة من الضحك ويشارك فيها كل من المتفرجين والممثلين . أما في مسرحية « العالم رأساً على عقب » فإن المتفرجين يتجهون فعلاً إلى خشبة المسرح ليشتركوا في القتال بين أبولو Apollo والطاغية سكاراموش Skaramuz.

وتروى مسرحية « زرينو » كيف سافر ذلك الأمير ذو النزعة العاطفية الرقيقة في رحلة لبحث عن ذوق سليم ، ولكنه عندما يعود يكشف أن كلبه الأليف قد أصبح « فيلسوف القصر » ، فإذا ما ناداه بقوله « يا كلب » كان في ذلك صدمة كبيرة للجميع ، مما يدعوهم إلى الحجر عليه باعتباره مجنوناً .

وأروع من هذا طريقة الكاتب في معالجة قصة ذى القبة الحمراء الصغيرة "Little Red Riding Hood" التي تظهر فيها شخصية البطلة كابتنة لوالدين فاسدين ( فأما من أنصار المذهب العقلي ، وأبوها سكير ) وهي بالتالي تتلوث بهذه البيئة فهي عنيدة أنانية مغرورة . وعندما يلتمها الذئب لا يكون ذلك نتيجة لبراءة طفولتها ، وإنما لعباوتها المتأصلة . والذئب نفسه يظهر لنا في حدود هذا الإطار ، فهو أيضاً ضحية الظروف : المثال الذي أصبح حقوداً بعد أن انقضت الغشاوة من عينيه .

ويرتبط بهذه المسرحيات في ذهننا كاتب آخر . فن بين كتابات كريستيان ديتريش جراب Christian Dietrich Grabbe ذات الطابع الرومانتيكي الجاد ، نجد تلك المسرحية التي كتبها عام ١٨٢٢ « الهزل والتهمك والسخرية ، وهدف أعمق » "Scherz, Stair, Ironie Und Tieferere Bedeutung" وفيها خليط غريب من الشخصيات : البارون فون هالدنجن وابنة أخيه وليدى ، والشاعر راتنجيفت ، وأحد كتاب التاريخ الطبيعي ، والشيطان وعدته ، ثم جراب نفسه . وهذه وإن تكن مثالا مبالغاً فيه ، إلا أن ما فيها من غرابة الأطوار ليعبر بوضوح عن تلك الحالة النفسية التي تتمحضت عنها أهارج الشعراء ، والتي نتجت عنها كذلك تلك المسرحيات الصاخبة الفظة التي كتبها الدخلاء من الكتاب الشعبيين .

ونحن إذ نتأمل تطور هذه الملهاة الخيالية الخارقة ، نستعيد إلى الذهن ذلك الأثر الكبير الذي أثاره في ألمانيا الفهم الحقيقي لمسرحية « الخرافة » "Fiabe" لجوزي ، وكذلك تلك المسرحيات الإسبانية مثل « الحياة حلم » Life is a Dream ، التي كتبها كالدرون Calderon . ومن بين إنتاج شيللر Schiller ترجمة توراندور Turandor . أما شليجل Schlegel فقد قام علاوة على ترجمته الشهيرة لشيكسبير ، بكتابة مجلدين عن المسرح الإسباني ( ١٨٠٣ - ١٨٠٩ ) ولم يبق جريلبارزر Grillparzer بترجمة مسرحية كالدرون عن الحلم فحسب ، بل كتب أيضاً مسرحية من لدنه تسمى « حاملة تلك الحياة Der Traum ein Leben » عام ١٨٣٤ . وفيها البطل الشرقي « روستان Rustan » بدلا من أن يمر بأحداث يعتقد فيها بعد أنها كانت حلما ، نجده يحلم وهو نائم بما يؤثر في حياته الواقعية ، وهذه المسرحية في الواقع لا تكاد تكون ملهاة بالمعنى الصحيح ، في الوقت الذي نجد فيه أن طريقة الكاتب نفسه في التغالي في التعبير عن مفاهيمه الفلسفية في مسرحيته الأولى « ويل للكاذب » Weh dem der lügt عام ١٨٤٠ ، نجد أن هذه الطريقة تكاد تبعد المسرحية تماما عن نطاق كل ما هو مضحك ، إلا أن الروح

التي تبعث الحياة في هذين الإنتاجين ليست بعيدة تماما عن تلك التي ظهرت في المحاولات الأولى التي حملت في ذلك الوقت طابعا أكثر مرحا وخيالا .

وأخيراً ، فلنتنقل إلى المسرحيات الأخرى الأقل تكلفا والأكثر شعبية والتي ألفها الكاتبان النمساويان چوهان نستروى Johann Nestroy ومعاصره فرديناند ريموند Ferdinand Raimund الذي يفوقه قدرة والذي سبقه في هذا المضمار بفترة قصيرة ، فعند نستروى ، نجد مزيجاً من العناصر التي استغلت خلال النصف الثاني من القرن إلى أقصى مداها ، بل ربما لدرجة عملة ، فمسرحياته جريئة لا تقيم وزناً للقيم المسرحية القائمة ، فانغمست في التهمك على المجهودات التي قام بها كتاب عصره في مضمار المأساة ، وهي تهدف صراحة للتسلية والترفيه ، ولا ترى حرجاً في عرض الغرائب والمستحيلات ويتميز أسلوب هذه المسرحيات بالتلاعب بالألفاظ والتورية ويكون لطيفاً أحياناً ، إلا أن طابع التكلف والتعقيد غالب عليه عموماً . وقد تناول نستروى المهازل المستمدة من قصص الجان والتي كانت شائعة في المسرح النمساوي ، ثم صباها في قالب كوميدياته النيف وستين ، إما مستخدماً عناصر الفضة الشعبية كما في مسرحيات يولنسديلجل أو حيلة بعد حيلة Eulenspiegel oder Schabernack über Suhabernack ، سنة ١٨٣٠ و روح الشرلوميازيفا جابونندز أو الثالث سي " السمعة - Lumazivagobu Der Geist ndus oder das liederliche Kleeblatt " سنة ١٨٣٣ ، وإما مستخدماً مادة ليست بالخرافية ، ولو أن طريقة معالجته لها قريبة الشبه من طريقة معالجة الخوارق والمعجزات . أما الاتجاه الآخر فقد كان كبير الشبه بمسرحيات بيراندللو Pirandello التي ظهرت بعد ذلك بقرن من الزمان ففي مسرحية الرجل المحطم ، Der Zerrissene سنة ١٨٣٤ مثلاً ، نجد أن البطل الذي يعتقد الجميع أنه مات ، يعيش بين أصدقائه القدامى بينما ، في مسرحية الطابق الأرضي والدور الأول أو فلتات القدر Zu' ebener und im ersten Stock, oder die



lannen des Glücks يجبر الرجل القس على النزول إلى الطابق الأرضي الذي يخليه الرجل الفقير ليستمتع بالحياة في الدور العلوى ، وهنا نجد جوا من الغرابة والخيال ، حتى ولو أن المناظر في ظاهرها واقعية والشخصيات شخصيات عادية .

إلا أن أعظم داعية للهزلة المستمدة من قصص الجان هو فرديناند ريموند الذى يفوق نستروى في المقدرة المسرحية بشوط بعيد والذى يتمتع كذلك بنظرة أعمق في الحياة . ففي عام ١٨٢٣ كتب ريموند مسرحيته الأولى «صانع البارومتر في الجزيرة المسحورة Der Barometer — macher auf der Zauberinsel» التى يوحى عنوانها في الحال بأسلوبها ، وفيها تخلع إحدى الجنيات ثلاثة كنوز سحرية على كويكسيلد النمساوى صانع البارومتر . والطريقة هنا تشبه كثيراً طريقة الجنيات والكائنات الخارقة للطبيعة في إغداق منحها على شخوص مسرحيات جوزى Gozzi ، ولو أن الغرض من هذه المنح كما يراه كل من الكاتبين ، يختلف في الواحد عنه في الآخر . فريموند يستخدم هذه الوسيلة ليكشف عن قيمة المزايا الأصلية التى تمثل في حياة خيرة أمينة راضية . فعلى الرغم مما عاناه كويكسيلد من مضايقات في فينا وعلى الرغم من كل المنعمات التى توفرت له في الجزيرة المسحورة ، نجده يتوق ، إذا ما حان الوقت ، إلى العودة إلى بيته المتواضع .

وفي العام التالى ظهرت مسرحيته «ماسة ملك الأرواح Der Diamant des Geisterkönigs» سنة ١٨٢٤ وتدور قصتها حول شاب هو ابن أحد السحرة ، يوعد بتمثال من الماس إذا ما وفق في العثور على فتاة لم تعرف الكذب مطلقاً ، وبعد مغامرات عدة وبحث مضن ، يكتشف الشاب هذه الفتاة المثالية ويقع في حبها ويفوز بها كزوجة . وهذه المكافأة هى «أجل ماسه» عليه أن ينعم بها . ويتتبع ريموند موضوع «صانع البارومتر» بقدرة أعظم وبطريقة أكثر فاعلية في مسرحيته «الفلاح المليونير أو فتاة من عالم الجنيات Der bauer als millionar oder das Madchen aus der Feenwelt» سنة ١٨٢٦ . والقصة كلها تتعلق

بالبطل وهو فورتموناتوس فورتزل Fortunatus Wurzel، الفلاح الذى تهبط عليه فجأة ثروة لاحد لها، ثروة تجلب معها أسوأ الآثار على صحته وعلى خلقه، وتتوالى المصائب عليه الواحدة تلو الأخرى، حتى تفرا بفته المتبناة من منزله فى النهاية (وهى فى الحقيقة إحدى الجننيات متخفية) لتنفذى زواجاً كريهاً على نفسها يحاول «فورتزل» أن يجبرها عليه، وأخيراً نجد الرجل الذى كان فى بداية المسرحية فتياً سليم الطوية، نجده وقد ترك وحيداً، وأصبح الآن كهلاً محطاً يندم على ما فعل ويعود إلى تلك الحياة البسيطة البدائية التى كانت تسبغ عليه راحة البال والطمأنينة. وعلى الرغم من أن محور المسرحية هو ذلك البطل الفلاح، كما يوحى بذلك عنوانها، إلا أن الأحداث التى ترتبط به تستمد مادتها من قصص الجان، وتكاد تعيد إلى الأذهان المسرحيات الأخلاقية القديمة، فالفتاة المتبناة هى طفلة من الجان، والثروة التى هبطت على «فورتزل» ترجع إلى عدو هذه الفتاة ممثلاً فى شخصية الحقد نفسه.

وفى هذه المسرحية يظهر الفرق الأساسى بين ريموند وجوزى فى غاية الوضوح. أما من ناحية المظهر الخارجى فالكاتبان يشتركان فى نواح كثيرة. فالمؤلف النمساوى وإن كان لا يستخدم أيأ من تلك النماذج المألوفة (مثل التى يجدها فى الملهاء الإيطالية كوميدى الفنون)، إلا أنه يتبع نموذجاً قريب الشبه من نماذج سلفه الإيطالى، وذلك بمزجه عالم القصة الشعبية بعالم الواقع، وبتمتية كل فرصة لاستخدام عنصر التناقض فى التعليق على الحياة المعاصرة، أما فيما عدا هذا فالكاتبان يختلفان اختلافاً جوهرياً، فجوزى أدرستقراطى يحن إلى عهد الفروسية، بينما ريموند رجل طيب نخلص من أفراد الطبقة والبورجوازية، فلا تكاد مشكلة المال تدخل فى نطاق مسرحية الاقصوصة Fiabe. أما فى مسرحية «الفلاح المليونير» كما فى كتابات ريموند عموماً، فإنها تلعب باستمرار دوراً خطيراً. ففي مسرحية «ملك الالب وعدو البشر Der Alpenkönig und der Menschenfeind» سنة ١٨٢٨، يمكن أن يعزى تحول رابلكوف إلى مقت المجتمع الذى يعيش فيه إلى

عدم توفيقه في حياته الزوجية - فهو قد دفن ثلاث زوجات - إلا أن السبب الرئيسي هو فشله في بعض مشروعاته المالية . وتدور المسرحية حول رحيله للبحث عن حياة الوحدة والتفاته بملك الالب وفزعه منه ، مما يجعله يقرر العودة إلى آخر زوجاته ( التي تجسم فيها كل الفضائل ) إلا أن ملك الالب يتبعه في صورته - أو على الأصح في الصورة التي كان بها قبل أن يبدأ مغامراته . وخلال هذا التصوير المزدوج لشخصية البطل في نهاية المسرحية يطور المؤلف فلسفته في طريقة رمزية . فربلوكيوف المزيف - أي ملك الالب الذي تحول إلى رابلوكيوف في صورته الأولى - يسحقه اليأس عندما يواجه بكارثة مالية ، بينما رابلوكيوف الحقيقي ، وقد شفى تماما من كراهيته للبشر وأصبح يحيا حياة قائمة على قيم أرقى من المادية ، يحاول عبثا أن يثنيه عن يأسه ، وعندما يموت رابلوكيوف الشريف يكون الآخر قد شفى تماما من حماقاته .

وواضح أن الدافع هنا يكاد يعتمد كلية على الأمور المالية . ومثل هذا الاتجاه نجده سائداً في معظم إنتاج ريموند . فجرد عناوين مسرحيته « المتلاف Der Verschwender » ، سنة ١٨٣٤ يدل على مدى أهمية موضوع المال بالنسبة لكتابات ريموند ، ومدى تأثيرها على الخلق الإنساني . وهذه المسرحية تشبه المسرحية الأخلاقية « كل إنسان Everyman » ، إذا ما اتخذت طابعاً دينوياً مستمداً من قصص الجان ، وبطلها « يوليوس فون فلووتول Julius von flotwell » ، مبذر مستهتر يتولى رعايته خادم مخلص ، يمكن أن تتخذ صفاته الأخلاقية على أنها توضح المثل الأعلى للمؤلف نفسه . وبترتيب من « كيرستين » ، الملاك الحخير الذي يرعى فلووتول ، يظهر له في لحظات معينة من حياته شحاذ غريب . وعند ما يجد نفسه ، وهو في الخمسين من عمره ، محطاً تماماً ، نجد أن تلك النذور التي كان يعطيها لذلك الشحاذ المنبوذ هي التي تمنحه سعادة وأملا في حياة جديدة .

أما مسرحية « التاج اللعين » Die Cursed Crown ; Unheilbringende ، التي ظهرت في العام التالي سنة ١٧٢٩ فقد خرجت بمنصر الجان إلى نطاق جديد ، فالشخصية الرئيسية هنا هو « فالاريوس » القائد الذي يحنق على ملكة « كريون Creon » فيقبل من هيدس Hades إلهة الجحيم تاجا سحرى يمنحه قوة لا نهائية على الإنسان والطبيعة ، فإذا ما استغل ذلك استغلالاتا سيئاً تكتشف الجنية التي ترعى « كريون » أن قوة ذلك التاج المخيفة يمكن أن يبطل مفعولها إذا ما حصلت على أشياء ثلاثة - تاج لملك بلا ملكة ، وتاج لبطل تموزه الشجاعة ، وتاج لامرأة تبدو جميلة بينما هي ليست كذلك . والطريقة التي تحصل بها الجنية على هذه الأشياء تمد المسرحية بأغلب حوادثها ونجد في هذه الحوادث التي تشمل فالاريوس الطموح وسمبليكيوس Simplicus القنوع و « الوالد Ewald » ذا النزعة الخيالية الشاعرية ، نجد أن اتجاه ريموند نحو الرمزية قد بلغ هنا أقصى درجات التعبير .

ولاشك أن ريموند يعبر في نماذج حية رقيقة عن صفات معينة متأصلة في روح العصر ، فهو يعكس في كتاباته خليط من العناصر التي يتكرر ظهورها في كثير من كوميديات ذلك العصر . فهناك تلك المسحة الخيالية التي يتميز بها جوزى ، وهناك إظهاره العالم كحل ، وهناك الشعور بأسى الحياة ثم هناك تلك الحالة النفسية التي يلذ لها أن تقابل الإنسان بالدمى المتحركة ، تلك الحالة التي تجد تعبيراً لها في مسرحية « Lustiges Komödienbüchleinans » للكونت فرانز فون بوشى Franz von Pocci والتي يثير فيها هذا الكاتب الخلاب كاسيرل Kasperle الضحك ممزجا بالتأمل .

وفي المسرحيات الشعرية التاريخية ، كما في تلك الكوميديات الشعبية والخرافية ، يمكن أن نجد إنتاجاً مماثلاً في كل بلد تقريباً . فنحن نجد روح نستروى وريموند في تلك المسرحيات التي كتبها الكاتب المسرحى الدانمركى يوحنا لودفيج هيريج

Johan Ludwig Heiberg مثل ، الملك سليمان ويجورچين صانع القبعات سنة ١٨٢٦ Kong Lolomon og Iorgen Hattemager ، و ، كذبة أبريل Ensjad efter Doden المات بعد الروح ، و ، العام نفسه ، و ، في العا م ١٨٤١ ، التي طبعت عام ١٨٤١ . والمرحىة الاخيرة تمثل هذا الاتجاه أصدق تمثيل ، وفيها يصور الكاتب على القوم في كوبنهاجن في أسلوب يكاد يشبه ما اتبعه « أرستفانيس » في المسرح اليوناني ، وذلك في مشاهد تصور الدوائر الأرستقراطية في الجحيم . وقريبة الشبه بهذه المسرحية ملهاة هيرج الأخرى « تل الجنيات Elverhoj » ، التي ظهرت عام ١٨٢٨ . وهى واحدة من أكثر المسرحيات الرومانتيكية شعبية في الدانمرك . وفيها يسبغ الكاتب خياله الخصب على سائلة ممتعة من سوء الفهم ، كما ترتبط الخاصة الغنائية الحقبة بمواقف تحمل طابع السخرية . والعقد الأساسية تتعاقب ، بأبهرت لبسن Albert Ebbensen ، الذى رغم حبه لآجنس Agnes يأمره الملك كريستيان الرابع بالزواج من اليزابث ، ولحسن الحظ تكون آجنس صديقة للجنيات ، فهيرج لمساعدتها كل سكان تل الجنيات من الكائنات الخارقة للطبيعة ، ولا تبطل فاعلية هذا السحر إلا عند وصول كريستيان نفسه ، وذلك بعد أن يكن قد حقق نصرأ بتأخيرهن الزواج مما يدع فرصة لذلك ، لى يكتشف أن آجنس هى فى الحقيقة اليزابث واليزابث هى آجنس ، وذلك نتيجة لتغير كان قد حدث منذ أيام الحضانة ، ونفس هذه الخاصة الخيالية تبدو فى مسرحية الكاتب السويدى دانيال أمادوس أتر بوم Daniel Amadeus Atterbom « جزيرة السعادة Lycksalighetens » سنة ١٨٢٤ ، وهى مسرحية يبدو فيها أثر تيك Tieck واضحاً من حيث الأسلوب الذى يعتمد على قصص الجان .

أما فى بولندا ، فقد تناول الكاتب المسرحى الشهير « كونت الكسندر فريدرو Count Alexander Fredro » ، المادة الفكاهية الريفية وعالجها بأسلوب يتميز

بالتحرر والطرافة . وواضح أن بعض كتاباته مثل « زوج وزوجة Mazi Zona ( ١٨٢٢ ) يعتمد على النماذج الغربية ، إلا أن معظم إسهامه للمسرح يتكون من مهازل قومية مثل « دون كيشوت الجديد Nozy Don Kiszot ; The New Don Quixote » سنة ١٨٢٦ ، و « سيدات وفرسان Damy ; huzary في العام نفسه ، أو من كوميديات رفيعة تنسم بمسحة شخصية صرفه . وتعتبر مسرحية « السيد جوويالسكي Pan Jowialski » ( ١٨٢٣ ) أعظم مسرحيات المجموعة الأخيرة وأميزها بلا جدال . وهذه المسرحية التي قد نسميها « السيد جولي » تمكنا تصل إلى مستوى روائع المسرح ، وهي تعالج موضوع « ترويض الغمره Taming of the Shgrew » مع تحوير طريف . ويلعب دور « سلاي Sly » هنا قصصى يتقبل راضيا الحيلة التي تفسح حوله ، وذلك حتى يكتسب نظرة ثاقبة فيما يدور بخلد رفاقه ، أفراد عائلة « السيد جوويالسكي » . وهذه المسرحية المليئة بالفكاهة والضحك الذي يثير الفكر والتأمل ، هي واحدة من مسرحيات ذلك العصر العديدة التي تستحق الترجمة . وتشبه هذه الماهة ماهة أخرى هي « الانتقام Zemsta » ( ١٨٣٥ ) التي تظهر فيها صورتان جيتان لجارين هما « تشسنيك رابوتسيويسك Czesnit Raptusiewicz » والموثق ميلشك Milezek ، إذ يدخلان ، نتيجة لاختلافهما حول سور ، في مؤامرات معقدة تنبع من شخصيتيهما وتساعد في الوقت نفسه على الكشف عن أخلاقهما .

أما في إيطاليا فلم يكن تطور المهلة الخيالية بمشكلة طالما كان تراث المهلة الإيطالية « كوميديا الفن » لم يزل أساسياً . إلا أنه يلاحظ أن هذا التراث كان في ذلك الوقت مقصوراً على المجهودات الارتجالية التي كانت تظهر على المسارح الشعبية . أما فيما بعد فقد كان لروح الخيال أن تزدهر في The Teatro del Grottesco الذي أخرج « بيراندلو Pirandello » . وربما بدا غريباً أن تطل المهلة الإيطالية ذات الطابع الأدبي خلال تلك المراحل المبكرة من القرن في أيدي

أمثال « البرتو نوتا Alberto Nota » ، الذى كتب سنة ١٨١٢ مسرحيته العاطفية أترابيلارى Atrabiliare ذات الإطار اللندنى المميز ، ثم مسرحية « الكسبح The Invalid in his own Imagination ; L'ammalato » كما يتخيل نفسه per immaginazione ، سنة ١٨١٣ ، ذات الحبكة الآلية ، ثم مسرحيته التى تثير الشفقة « العروس Sa novella Sposa » ، سنة ١٨٢٧ ، وأخيراً مسرحيته العاطفية « السوق La Fiera » ، سنة ١٨٢٩ . ويسود مثل هذا الجو إلى حد ما مسرحيات فرانسكو أوجستو بون Francesco Augusto Bon زميل نوتا الذى يقل شهرة عنه ، والذى لم يكد يتعدى السخرية الباهتة من المشاعر الرومانتيكية السائدة ، وهى تنجلي فى شخص السيدة المتعالة أنتونيا فى مسرحيته « السيدة والقصص La donna e i Romanzi » ، سنة ١٨٢٩ . أما أحسن إنتاج « بون » ، فهو تلك السلسلة من مسرحيات لودرو Ludro التى تبدأ بمسرحية « لودرو ويومه العظيم Ludro e la sua gran giornata » ، سنة ١٨٢٣ ، وهناك كاتب مسرحى ثانوى آخر يكفى أن نمر عليه مر الكرام . وهو « جيوفانى جيرود Giovanni Giraud » ، الذى يمكن أن نتخذ مسرحيته « الزوجان الغيوران السعيدان L gelosi fortunati » ، سنة ١٨١٨ كمثال حتى لكتاباته ، وفيها يكشف الزوجان بعد أن يعترف كل منهما للآخر بغيرته ، أن تلك الغيرة ما هى إلا أداة فى خدمة كيوييد . وهنا فى إيطاليا كان الإنتاج معتمداً على القدرات الكامنة أكثر منه إنتاجاً سريعاً فعالاً .

أما فى فرنسا فقد أدخلت مسرحيات الغرائب ونالت نجاحاً ملموساً ، وذلك بارتباطها بموسيقى « جاك أوفنباخ Jacques Offenback » الشعبية . ومسرحية الجان feerie ، هى إحدى الأساليب المسرحية المعترف بها فى المسرح الباريسى . وترتبط تلك المسرحيات الموسيقية الصاخبة التى كتبها المؤلف الإنجليزى « ج . ر .

بـلانشيه J.R. Planche ، ارتباطاً كبيراً بهذه المسرحيات الفرنسية ، إذ تنمى كل منها مع الأخرى نمشياً ملحوظاً ، وقد سلم الكاتب الإنجليزي هذا التراث بدوره إلى « و . س . جلبرت W.S. Gilbert . في فترة متأخرة من هذا القرن . وعن طريق أشكال شعبية تفتقر إلى التهذيب مليئة بشتى التوريات الصاخبة والسخافات المموجة ، وعن طريق الرمزية وجدت المسرحية الموسيقية الصاخبة تعبيراً لها في كل مكان تقريباً ، فتمخضت عما قد يعتبر أمتع كتابات المسرحية في هذه السنوات بالذات ، ومرسية في الوقت نفسه الأساس لكثير من المجهودات الهامة التي ستجىء في المستقبل .



## الجزء الثامن

### من جو العصور الوسطى إلى الواقعية المادية

قبل حلول عام ١٨٣٠ كانت هناك تغييرات واسعة على وشك الحدوث في كلا المجالين الاجتماعى والمرحى . حقيقة أننا لانستطيع إختيار عام أو حتى عشرة أعوام لكي نميز الحد بين فترة وأخرى ، كما أن عمل كثير من مشاهير الكتاب يمتد من سنوات القرن الأول حتى منتصفه . ولكن هناك - وخاصة في عالم المسرح كل ما يبرر إعتبارنا الأربعين سنة الممتدة من ١٨٣٠ إلى ١٨٧٠ وحدة كاملة . لقد استغلت في جراحة خلال تلك الأعوام المقترحات السابقة للمسالك المسرحية الجديدة ، كما شهدت أواخر هذه الأعوام اتجاهات أخرى تفتحت أمام الكتاب المسرحيين .

وقبل أن يحل عام ١٨٣٠ كانت قوة الرومانتيكية قد فترت وبدأت حركة رومانتيكية جديدة في طور التكوين ، فلقد نجا براوننج Browning نحو شيللى Shelley وترسم تنيسون Tennyson خطى كيتس Keats ، وبدأت المخترعات العلمية التى طبقت في مناح شتى تعمل مبدلة على حد سواء حياة رواد المسرح والمسرح ذاته ، وأصبح لزاما على المسرحية تبعا للطالب الجديدة أن تغير من قالبها ، وتشكل لنفسها تكوينا وتمكييفا جديدا .

وتتميز هذه الفترة أساسا بالتصنيع السريع وظهور الطبقة الوسطى كقوة إجتماعية ، وهما إتجاهان ظهرت بوادرهما منذ القرن السابع عشر ، وبلغا أوجهما في هذه الفترة التى نحن بصدددها . وكان معنى هذا أولا : وجود صراع غير متكافئ بين بقايا الارستقراطية القديمة والقوة النامية للطبقة الوسطى ، وثانيا : احتلال المدينة لا القرية مركز الصدارة ، وثالثا : وجود حركة لإصلاح طويل بطيء في المجال

السياسى . وابتلعت هذه التيارات عالم ترولوب Trollope المحتضر ماديا وروحيا . وفيما يختص بالمرحح ربما كان العاملان التاليان هما : استبدال وسائل المواصلات القديمة بالسكة الحديدية ، وإدخال الإضاءة بالغاز ، فلقد تحطم على صخرة العامل الأول الاستقلال النسبى للمسارح الإقليمية ( circuit theatres ) ، كما أنه يسر نموها غير عادى للندن الرئيسية ، وقارب بين مسارح أوروبا لدرجة لم تعد من قبل . ولقد برهنت السكة الحديدية بمقارنتها بالسيارات على أنها وسيلة عملية مكنت أفراد الطبقة المتوسطة النامية من التدفق على المسارح ، مما ترتب عليه تضاعف عدد دور التسلية فى كثير من المدن . وهذا الكلام يمكن أن ينطبق بالطبع على المسارح القومية ، كالكويميدى فرانسيى Comedie Française ، التى ساعدتها تنظيماتها وإمكانياتها الخاصة على الاحتفاظ بالزخات المسرحى القديم ، الأمر الذى أدى إلى عرض المسرحيات لفترات طويلة ، وإلى تحول المسرح السريع إلى الاهتمام بالناحية التجارية . وصارت التسلية مصدراً لكسب المال ، وأصبحت المسارح مبان يملكها أفراد جل همهم الكسب . وازداد وضوح ظاهرة تتجلى فى أن الفرق المسرحية التى كانت تعمل على هذه المسارح كان ينظر إليها كمجموعة من الممثلين يتعاقد معهم لتمثيل مسرحية معينة ، ويتهى التعاقد عندما يفتر لإقبال الجمهور على هذه المسرحية ، وفى هذه الحال يستعاض عنها بمسرحية جديدة .

ولقد حد نظام إدارة الفرق المسرحية بواسطة مدير يمثل actor-manager ، هذا النظام الذى لعب دورا هاما فى إنجلترا وأمريكا — حد من إتجاه المسرح إلى الوجهة التجارية البحتة أثناء الثلاثين سنة هذه ، ولكن هذا الإتجاه التجارى كان يسير بعنف لم تخفئه حتى إنتصارات تشارلز كين Charles Kean أو هنرى ايرفينج

Henry Irving

وابتدأ استخدام الإضاءة بالغاز في المسرح في بدء الأربعين سنة هذه ، وقد كان استحداث هذه الوسيلة انقلابا عميق الأثر على المسرح . فطالما كانت الشموع والمصابيح هي الأداة الوحيدة تحت تصرف الممثلين ظلت كل المحاولات للتمسك بالواقعية غير مجدية . حقيقة أنه منذ القرن السادس عشر فصاعدا حاول بعض المهتمين باخراج المسرحيات ابتكار وسائل للتحكم في إضاءة المسرح ، وأنه ابان النصف الثاني من القرن الثامن عشر تم تقديم ملحوظ في هذا المضمار ، ورغم هذا فلا تزال الحقيقة ماثلة في أنه قبل ادخال الإضاءة بالغاز في المسرح كان أى ابتكار من هذا القبيل يعد أمرا شاقا ، وأنه كان لا مفر من استخدام مصادر الضوء الموجودة ، ونعني بذلك الشموع والمصابيح .

ولقد كان لإدخال الإضاءة بالغاز معان عدة . أولها انه أصبح من اليسير إطفاء الاضواء في أروقة المسرح ، وثانيها أنه أصبح يسيرا التحكم في وسائل الإضاءة تحكما تاما . وبهذا لم يصبح الاتجاه التدريجي نحو فصل الممثلين عن المتفرجين ( وهو اتجاه كان واضحا منذ مائتا عام ) نمكنا فحسب بل ومنطقيا كذلك . واتخذ سائر المسرح إعتبارا جديدا إذ أصبح رمز هذا الفصل بين الممثل والمتفرج ووسيلة ساعدت على خلق نوع جديد من الفن المسرحي .

بالرغم من أن المسارح الصغيرة ظلت تستخدم حتى وقتنا الحاضر الطرق التي كان يسير عليها المسرح القديم ، كمعادة استعمال الاجنحة الجانبية والاقنعة التي تستخدم للنماظر الخلفية للمسرح ، إلا أنه الى جانب هذا كانت هناك أسس جديدة تشق طريقها إلى المسرح . ويمكن أن تعتبر هذه الأسس الجديدة في مجملها متصلة الواحد منها بالآخر ، بالرغم من تعددها وتباينها الواضح ، اذ أنها تهدف جميعا إلى صيغ المسرح بالصيغة الواقعية ، فلقد كان جل تمتع جمهور النظارة البسطاء أثناء الثلاثين سنة هذه ، بل ولعشرات السنين التالية ، هي مشاهدة صور مسرحية تعتمد على محاكاة أشياء ألفوها في حياتهم اليومية ، ويزدادون متعة وسرورا اذا ما

شاهدوا صورا من القرون الغابرة تعرض أمامهم . ومن الإنصاف أن نعترف بأن الاقتراب من الواقعية - سواء أكانت في تصوير الحاضر أو المشاهد التاريخية - كان مرمى الكتاب في القرن الثامن عشر ، وان لم تساعدهم الظروف على تحقيق هذه الغاية ، التي بلغها الكتاب في الثلاثين سنة هذه . وإذا أردنا أن نؤكد هذه الحقيقة فاعلمنا الا أن نتولى بالدراسة المسرح الانجليزي ، ونلقى نظرة عاجلة على المشاهد التي صممها تشارلزكين في عناية ودقة ، وكذلك على الاصلاحات التي أدخلها توم ربرتسون Tom Robertson على المسرح الانجليزي .

وهناك نتيجة أخرى يجب ألا نغفلها وهي أنه نظرا لنمو الفرق المسرحية التي يستند تكوينها على مناسبات معينة ، والتي يجتمع الممثلون فيها لتمثيل مسرحية معينة ، ونظرا لازدياد أهمية المناظر المسرحية ، كان من الضروري وجود شخصية مسئولة في المسرح ، ومن هنا نبتت فكرة تعيين مدير أو مخرج للمسرح . ففي العصور الماضية كانت هناك حاجة طفيئة لخدمات مثل هذا الشخص لأن مثل أي مسرحية كانوا على معرفة بعضهم ببعض ، وكان من السهل على الممثل الاول أو الملحن أن يقوم بالإشراف على التجارب ، ، ولذلك اتخذ عرض المسرحية مظهر الجهد الجماعي . ولكن الآن ظهر هذا الشخص بدافع الحاجة المحضة التي حتمتها ظروف ورغبات مختلفة ، وأصبح شبه اله في عالم المسرح في تنسيقه لكل أوجه النشاط المسرحي ، وتقريره لنوع المناظر اللازمة وتوجيهه لممثل الفرقة في تفهم أدوارهم ، وأصبح مدير الفرقة شيئا ضروريا للقيام بأي عمل وإنتاج مسرحي مهما كان بسيطا ، وذلك لأن أي عمل مسرحي أصبح أكثر تعقيدا الآن مما مضى . ونجد في فرق مثل فرقة ساكس ميننجن Saxe Meiningin وفرقة بايروث Bayreuth التي كان يشرف عليها فاجنر ، وقد أحاط نفسه بهالة من الآلهة وتصور نفسه فنانا يصنع العجائب ، كما لو أنه بروسبيرو Prospero في مسرحية العاصفة ، لشيكسبير .

وترعرعت في ظل هذه الظروف المتغيرة عدة جهود مسرحية ، فسادت الواقعية ، وإن كان من الضروري التمييز بين اتجاهات عديدة داخل هذا الميدان التاسع . ويمكن أن نلاحظ اذا ما تناولنا أدنى مستوى في هذا الميدان ، كيف أن الميلودراما Melodrama القديمة التي استمرت في تأثيرها على الجمهور ، تحولت تدريجيا من استغلال كل ما هو خيالي رومانتيكي إلى كل ما هو عادى يتسم بطابع الإثارة المفتعلة . فلقد اخلى اللوردات الشريريون من بذرة العصور الوسطى الطريق أمام ملاك الأرض الشريرين ، وأصبحت بطلات المسرحيات فتيات ريفيات يتسمن بالبساطة - أو كما حدث بعد ذلك - عاملات في المصانع ممن يتصفن بالأمانة . وهنا اتخذت الواقعية قالب التقليد غير الناضج لكل مظاهر الواقعية مثل العواصف الثلجية وما شابهها أو العرض الساذج على خشبة المسرح لأشياء حقيقية بالفعل مثل الأوز أو الخنازير الحية والعربات الحقيقية .

وأرفع من هذا مستوى ما نجده في المسرحيات التي ألفها أتباع سكريب Scribe من استخدام المسرحية ذات الكيان الجيد well-made play في معالجة حوادث ومشاكل عصرية ، حيث نتبين هنا الخطوط العريضة لخصائص مسرحية الأفكار الحديثة Modern play of ideas . ونجد في المستوى الثالث محاولات للوصول إلى شيء أكثر عمقا . ففي ألمانيا هدف هيبيل Hebbel إلى استغلال الأساس الواقعي للتعبير عن أفكار أبعد مثالا من كتاب الميلودراما أو أتباع سكريب . بينما حاولا زولا Zola التهادي في الواقعية إلى أكبر حد ممكن ، وإبتكار المسرحية التي هي في الواقع شريحة من الحياة

وعلى الرغم من أن اتجاهات النشاط الواقعي هذا تمثل أكبر محاولة يتميز بها هذا العصر إلا أن من الخطأ تركيز اهتمامنا عليها دون سواها . فلم تزل هناك القوالب القديمة للرومانتيكية - برغم تغير صورتها - تصيب نجاحا ومثعة بتصويرها للعصور الغابرة . وفي الحقيقة إن تطبيق الطرق الواقعية في الإخراج على القوالب ، ( م - ٧ المسرحية )

الهدية أضفى على المسرحية الرومانتيكية معينا جديدا من الحياة . ويجب أن نذكر علاوة على هذا أنه في هذا العصر النفعى الذى كان فيه العلماء منهمكين في تبديد الخرافات المخيفة عن عقول الناس ، لم يزل هناك شوق وحنين الى عالم الخيال . وأصبح الخيال Fancy الذى احتقر العلماء شأنه ظاهرة مسرحية مألوفة إبان الأربعين سنة هذه ، ورحب الناس بالمسرحية الموسيقية الصاخبة بما فيها من خوارق تستحضرها عصاها السحرية إلى جانب التصوير المعم للأشياء الواقعية .

# الفصل الأول

## عالم الخيال The Realm of Fancy

قد يكون من المناسب أن نبحت أولاً المسرحية الموسيقية الصاخبة extravaganza وإذا ما فعلنا هذا فقد نخرج بأنظارنا وراء الحدود الصارمة للأربعين سنة هذه لنبقى هذا النوع المسرحي إن لم يكن في ذروته فعلى الأقل في صورة رفيعة من التعبير عنه يتميز بها إنتاج جيلبرت Gilbert . وعلى الرغم من أن المسرحية الصاخبة لا تمثل بحال ما الاتجاه المسرحي السائد في هذا العصر، إلا أننا كثيراً ما نلحظ العنصر الخيالي الذي يدور حول عالم الجان Fairy Element عند تفكيرنا في الواقعية الصارمة حتى إنه لمن المستحسن أن نذكر جيداً هذه القوة المسرحية الفعالة ولا شك - هذه القوة التي أنتجت بعض المسرحيات الخالدة، والتي قدر لها أن تحدث أثراً كبيراً على سير المسرحية في القرن العشرين .

\* \* \* \*

## المسرحية الموسيقية الصاخبة ومسرحية الجان

### The Extravanga and the Fairy Play

لم تندثر المسرحية الموسيقية الصاخبة بحال من الأحوال بقدوم السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، بل إنه في بلاد عديدة وعلى الأخص في إنجلترا والولايات المتحدة وفرنسا، كانت المسرحيات الهزلية الساخرة Burlesque وما شابهها شيئاً شائعاً ومحبباً للجمهور حتى قرب نهاية القرن . حقيقة إن أغلب هذه المسرحيات ليست إلا ضئيلة الشأن ولقد حاول الدخلاء على هذا الفن؛ الواحد تلو الآخر، أن

ينتجوا مسرحيات من هذا النوع تهدف إلى التسلية عن طريق مشاهد ارتجالية لا تستند على شيء أكثر من التغالى في التوريات والتلاعب بالالفاظ .

ونستطيع أن نلاحظ في كتابات ج . ر . بلانشيه G.R. Planché محاولة جاهدة لجعل من المسرحية الموسيقية الصاخبة شيئاً أكثر قيمة وأبقى أثراً مما سلف . وإن لم يكن بلانشيه عبقرياً فنجاحه المحدود وكونه السلف المباشر لجلبرت أعطاه قسطاً من الأهمية . وأخص ما يذكر عن مجهوده هو ذلك الاستغلال الواعى لإمكانات مسرحية الجان الخيالية Fairy play وبالرغم من افتقاره لمقدرة ريموند في تضمين مشاهد أهدافه الأخلاقية ، وبالرغم من افتقار طريقته المسرحية إلى مهارة وخفة جوزى ، إلا أنه يتميز بمحوار رفان فريد يزخر بالكفايات الخارقة بشكل استحوذ على جماهير عصره . فابتداء من مسرحيته الهزلية الساخرة Burlesque التي تسمى «أموروزو» ، ملك بريطانيا الصغرى Amoro King of Little Britain ( ١٨١٨ ) إلى أن كتب مقطوعاته الغنائية الأخيرة التي تزخر بها مشاهد المسرحية التي تدور حول عالم الجان « بابل وييجو Babil and Bijou » ( ١٨٧٢ ) ، نجده قد أمد المسرح بسلسلة من المسرحيات الخيالية الخارقة ، غالباً ما استمد مادتها من مسرحية الكونتيسة مورا Countess de Murat المساء «وزارة الجن Cabinet de Fees» ، ولقد عبر هاملتون رينولدز Hamilton Reynolds في خطاب إلى هذا الكاتب عام ١٨٥٠ عن شعور الناس عامة نحو مسرحياته فكتب إليه قائلاً :

« ما أحبه في مسرحياتك الخيالية هو أصالة دعائها الرقيقة ، وما تبينه من إدراك تام لفن المسرحية الهزلية الجميل المزدهر ... إنك تعلم الكبار كيف يرون أنفسهم في عالم الخيال . ولقد وضعت في أفواه شخصوك بطريقة جذابة تلك الكلمات التي نسمعها في كل بيت وألبست عاداتنا وتصرفاتنا الحقاء أشخاصاً وأماكن نعلم كم هي بعيدة عنا تماماً . فنسخر من أنفسنا ونتمتع بمشاهدة حماقتنا ،



وكل ذلك لأن كورنتيسة فرنسية أرادت أن تكون كاتبة فكاهية خيالية رقيقة ، وأردت أنت بفكرك الشعاعى أن تنقل روح هذه الكاتبة إلى أغرب مسرحيات هزلية إنجليزية . . . يا إلهى ! إننى أود أن تتاح الفرصة لى ولك ولعدد قليل آخر لنستأجر قارباً يقودنا إلى مكان منعزل تحيطه البحار . أين هذا المكان ؟ إننى لا أعلم . لابد أنه فى مكان ما فى المحيط الهادى .

لأن المحيط الهادى فى ذلك الوقت كان يبدو بعيداً ، وكانت القنابل الذرية أشياء لم تدر بمخلد الناس بعد .

ونستطيع بشئ من التعديل أن نطبق كلمات رينولدز هذه على و . س . جلبرت W.S. Gilbert الذى أكمل ووسع وأتم تراث بلانشيه إبان سنوات القرن الأخيرة . وعلى الرغم من أن بحثنا لإنتاج جلبرت ينقلنا بعيداً عن الفترة التى نستعرضها الآن ، إلا أن اعتماد هذه المسرحيات وهذه الأوبرات على التراث السابق مباشرة والطريقة التى بلغت بها إلى الذروة الأسلوب المسرحى الذى وضحت معالمة قبل ظهور جلبرت يبرر تحليلنا لخصائصها فى هذا المجال . لقد بدأ جلبرت حياته الأدبية بممارسة أسلوب المسرحية الخيالية التى تدور حول عالم الجان Fairy play وهنا يبدو مقلداً لأجداده فى شئ من التصرف . وقام كذلك بقليل من المحاولات فى ميدان المهرلة الكوميديّة Farce . ولكن كتاباته التى تحمل طابعه حتى بداية أوبرات سافوى Savoy Operas تتمثل فى د قصر الحقيقة The Palace of Truth ، ( ١٨٧٠ ) ود العالم الشرير The Wicked World ، ( ١٨٧٣ ) . والشئ الذى يميز هذه المحاولات عن مسرحيات بلانشيه الخيالية هو الطابع الشخصى الذى يبدو فى معالجته للمشاهد والشخص . لقد تمخى رينولدز عند تأمله مسرحيات بلانشيه أن تتاح الفرصة له والكتاب وقليل من الرفاق ليبحروا بعيداً إلى المحيط الهادى . إننا نجد هذا الشعور بالتبرم من الحياة قد تضاعف آلاف المرات فى أعمال جلبرت . فهناك حزن خفى يميز معظم مشاهدته الفكاهية ،

وأسلوبه المعروف في قلب الاشياء رأساً على عقب Topsy-Turviness ينبع أصلاً من مقتله لكل ما يحيط به من ظروف الحياة . إن سعى الناس المحموم وراء آمالهم ومتعمهم يشغل كثيراً على مشاعره وحواسه . وإن كان لزماً علينا أن نعترف أن التقاليد الفكتورية البراقة قد حالت دون وصوله مستوى أرسطوفانيس Aristophanes من اتساع المجال وحرية التعبير ، إلا أنه تمكن دون شك من خلق عالم كوميدى فريد في نوعه خليقاً بأن يقارن بما وصل إليه الكاتب اليونانى الكبير .

وتعتمد معظم شهرته الآن على أوبراته الاخيرة التى أضاف فيها مهارته الشعرية إلى براعة سير آر سوليفان Sir Arthur Sullivan الموسيقية . ولم تكن روح هذه الاوبرات بالشئ الجديد بالنسبة له ، بل كانت مجرد تطور لتلك الروح التى بعثت الحياة فى مسرحياته الأولى . فلقد ظهر فى « يولانت أو النيل والجنينة Iolanthe, or the Peer and the Peri » ( ١٨٨٢ ) نفس الاتجاه إلى قصص الجان الذى نراه فى الأعمال الأولى . كما أن جو « القلوب المحطمة Broken Hearts » ( ١٨٧٥ ) عاد إلى الظهور فى « ضباط الحرس أو الرجل الطروب وخادمتها The Yeomen of the Guard, or, The Merry Man and His Maid » ( ١٨٨٨ ) ومن السهل تقبل الاوبرات على أنها مجرد وسيلة التسلية الممتعة وهذا دون شك السبب الأساسى الذى كتبت من أجله . ولكننا نخطئ إذا ما تجاهلنا النغمة الساخرة التى تستر فى ثناياها . فإذا ألقينا نظرة سطحية بدت مسرحيته الشعبية « بينافور ، أو الفتاة التى أحبت بحارا H.M.S. Pinafore, or the Lass that Loved a Sailor » ( ١٨٧٨ ) مجرد مسرحية صاخبة تسودها روح المرح وتفيض بأقوى العواطف الوطنية التى سادت إنجلترا فى العصر الفكتورى . كذلك تبدو مسرحيته « قراصنة بنزانس أو عبيد الواجب The Pirates of Penzance, or The Slaves of Duty » ( ١٨٧٩ )

بجرد مسرحية خرافية يسلم فيها القراصنة أنفسهم باسم الملكة . ولكن إذا ماتهمقتا وراء ظاهر الامور نجد أن كلنا المسرحيتين تحملان طابع السخرية والتهكم . ولم يعبر جلبرت عن هذه النغمة الساخرة فحسب ، بل إنه لم يستطع إخفاء الشعور النفسى الذى يسرى بين ثنايا مسرحياته . فبينما تبدو مشاهدة محاطة بجو من الضحك وخلقو البال والبراعة اللفظية إذ بها فى الواقع تعبر عن نوع من التبرم بالحياة . ولقد استاءت الاسرة المالكة من مسرحية « العالم المثالى المحدود ، أو ، زهور التقدم Utopia Limited, or, The Flowers of Progress » (١٨٩٣) وكانت محقة فى ذلك من وجهة نظرها الخاصة ، فلقد كشف جلبرت النقاب فى هذه المسرحية عن أشياء أكثر من اللازم ، ومارآه الناس فى هذا « العالم المثالى المحدود ، لم يسرم . فلقد أوضح بأن التقدم الذى يفتخر به ذاك القرن شئ مشكوك فى قيمته ، كما أظهر العالم بأسره فى صورة قائمة . فقد ينادر أفراد الاسرة المالكة المقصورة الملكية بالمسرح لأن جلبرت قلب اجتماع مجلس البلاط إلى استعراض موسيقى . إلا أن وخزات جلبرت ذهبت أعماق من هذا ، إنه يتهم من مزايا العلم ويسخر من فكرة التقدم ذاتها ، تلك الفكرة التى كان كيان المجتمع الفيكتورى يعتمد عليها .

\* \* \* \*

## ترسم موسيه خطلى ماريفو

The Inheritance of Marivaux : Musset.

لقد اتخذ الانقباض المستتر الذى أبداه جلبرت فى مؤلفاته وراء الضحك التهكمى قالباً فريدا ذا أثر غريب على يدى كاتب فرنسى أضاف إلى روح الخيال ميلا للنفاذ فى أغوار القلب البشرى . قد يبدو من الحماقة أن نربط جلبرت بذكر الفرد دى موسيه Alfred de Musset ولكن يقل شعورنا بالغرابة عند مانعلم أن الثانى مدين بكيانه ككاتب لماريفو ، وأن عبقرية ماريفو تفبثق من الكوميديا

الإيطالية المعروفة باسم *Commedia dell' arte*. وعلى الرغم من أن مسرحيات موسيه لا تستمد فكاهتها من قلب الأمور رأساً على عقب كما فعل جلبرت وسوليفان في أوبرات سافوى *The Savoy Operas* إلا أن الجو الخيالي الخارق له أثر قوى في مشاهدتها .

لقد كان أثر ماريشو يحيط بالمسارح الباريسية منذ القرن الثامن عشر ومصدر وحى لكثير من الكتاب حتى عندما كان مولير طاعياً على عالم المسرح هناك . فلا عجب إذن أن يأتي خلف له يترسم خطاه . ولم يكن موسيه يدرك في محاولاته الأولى حقيقة أهدافه بالضبط . إذ بدأ حياته كاتباً رومانتيكياً جاداً يؤلف كتابات نافذة تصطبغ بكثير من العاطفية المرهفة . فلقد سخط الجمهور بحق من مسرحيته « ليلة فينيسية » *La Nuit Venitienne* ، ( ١٨٣٠ ) : كما أن مسرحيته « أندريه دل سارتو » *Andre del Sarto* ، ( ١٨٣٣ ) تزخر باللغو الممل وشخصية الرسام العجوز لا تستحق الثناء . وأفضل من هاتين مسرحيته « لورينزا شيو » *Lorenzaccio* ، ( طبعت ١٨٣٤ ) وإن كانت رومانتيكية مفككة الاوصال .

قد تغفل شأن هذه المسرحيات ، ولكننا نجد شيئاً مختلفاً في مسرحية « نزوات ماريان » *Les Caprices de Marianne* ، التي طبعت عام ١٨٣٣ ، وفي مسرحية « فانتازيو » *Fantasio* ، التي طبعت كذلك عام ١٨٣٣ . ففي المسرحية الأولى يقع شاب يدعى سيليو *Celio* في غرام امرأة متزوجة تدعى ماريان تحب هي الأخرى صديقه أوكتاف *Octave* . وعن طريق نزواتها تنسب دون قصد منها في موت سيليو وتنتهى المسرحية بمشهد نرى فيه ماريان وأوكتاف واقفين أمام قبر سيليو : وتعرض جها على أوكتاف ، ولكن في عبارات بسيطة ينهى حوادث المسرحية قائلاً :

« إننى لا أكن لك حباً يا سيدى ، إن سيليو هو الذى وهبك حبه ، . وتصور مسرحيته « فانتازيو » بطلاً فتيماً لا يجد برغم سعيه وراء ملذاته ، أى متعة فى أى

عمل يقوم به . ويستبد به نوع من الزهد الرومانتيكى بالدنيا فيرتدى زى مهرج من مهرجى القصور ، وعن طريق هذا الدور ينجح فى فسخ خطوبة الأميرة التى يعمل عندها من أمير شرس الطباع .

ولم يكن لقصص هاتين المسرحيتين من هدف اللهم إلا إعطاء الفرصة للؤلؤف فى أن يسبر أغوار القلب البشرى ويعرض التباين غير المعقول فى القيم الإنسانية . فن ناحية تعتبر الأحداث واقعية ، ولكن من ناحية أخرى ، كما يبدو فى مسرحية « فانتازيو » ، تفرض دنيا الخيال نفسها على تلك المظاهر الواقعية .

ومن هذه المؤلفات من السهل أن تنتقل إلى مسرحية « لا استخفاف بالحب » On ne Badine pas avec l'amour ، ( ١٨٣٤ ) وهنا تنتقل إلى عالم موسيه الفريد الذى يعرف باسم المثل المسرحى أو كوميديا الأمثال Comedie-Paradoxe ou Proverbe Dramatique . إن اسم هذا اللون المسرحى ينطق بمدلوله ، إذ يختار الكاتب مثلاً شائعاً ويبنى حوادث مسرحيته عليه . وإن كان موسيه أكبر داعية لهذا اللون المسرحى ، إلا أنه لا يعد مبتكراً له بأية حال من الأحوال . وفى الحقيقة إن هذا اللون المسرحى كما يتبين من استعراضنا لعدد من المسرحيات التى كتبت فى لغات شتى ، كان من أكثر الأنواع المسرحيات شيوعاً خلال القرن الثامن عشر . بل إنه قد يتسنى لنا ملاحظة اتجاه بعض الكتاب الإنجليز والإسبان فى عصر النهضة إلى اختيار أمثال كمنافس لمسرحياتهم ، ولذاً كان من اليسير على لويس كارمونتيل Louis Carmonelle الرسام الذى دفعه نشاطه إلى محيط مسرح الهواة الأرستقراطى - كان من اليسير عليه أن يطور الافتراحات السابقة إلى شكل مسرحى اتخذته كوميديا الأمثال فى الصالونات الفرنسية ، وهو شكل يعتمد على الإيجاز والتركيز ، والألغاز والحكم والفكاهة والنغمة الجادة المستترة . فكتابه المسمى « الأمثال المسرحية Proverbes Dramatiques » الذى نشر فى ثمانية مجلدات بين عام ١٧٦٨ و ١٧٨١ كان نموذجاً لمؤلفات مشابهة كتبها

تيودور لكيرك Theodore Leclercq وأقرانه . وبهذا انتقل هذا اللون المسرحى إلى موسيه .

وتناول موسيه هذا اللون المسرحى بالتنقيح وجعل منه شيئاً يجمع بين الرقة والعمق . فبطل مسرحية « لا استخفاف بالحب » بارون متعجرف متحذلق يعد العدة لزواج ابنه برديكان Perdican من ابنة أخته كاميليا . وتشبه هذه الفتاة ماريان في نزواتها . فهى ترفض برديكان ولكنها تمتلئ غيظاً عندما لا يكثرث هذا بأمرها ، بينما يميل هو الآخر إلى فتاة ريفية تدعى روزيتى Rosetti . ويدفع الفيظ كاميليا التى تحب برديكان فى قرارة نفسها إلى التخطي فى ابتكار سلسلة من الحيل المتناقضة ، فتارة تغرى برديكان بأن يعترف بحبه لها ، وتارة تهزأ منه عند ما يفعل ذلك ، وتارة تحاول منع زواجه من روزيتى . وفى النهاية يفاجئها برديكان وهى تبكى ، وهنا يبدو جلياً حبهما المتبادل . وما أن يتعافى حتى تواجهها الحقيقة المائلة فى موت روزيتى كسيرة القلب وهكذا ظهرت عقبة لا يمكن اجتيازها فى طريق زواجهما . وكانت آخر كلمات كاميليا : « لقد ماتت . وداعاً يا برديكان ، وينجح موسيه عن طريق هذه الحبكة المسرحية المليئة بشئى المفاجئ فى رسم صورة خالدة لبطل مسرحيته ، وفى الكشف الدقيق عن التناقض العجيب فى المشاعر الإنسانية . وعلى سبيل التناقض الطريف مع الحوادث الجديدة يضع الكاتب هؤلاء العشاق الحيارى مع مجموعة متمعة من الشخصيات الفكاهية - كعلم برديكان الأستاذ بلازيوس Maitre Blazius ، ومربية كاميليا ، مدام بلوش Pluche وقسيس القرية الأب بريدين Bridaine . إننا لا نكاد نجد بين مسرحيات القرن التاسع عشر من تفوق هذه المسرحية عمقاً ودقة وجمالاً فى تحليل العواطف الإنسانية .

وتعالج مسرحية « العلم La Chandelier-The Decoy » ( ١٨٣٥ ) قصة حب مائلة متخذة فى شخصية جاكوب الزوجة اللعوب لذلك للعقل ، أندرية ،

بطلة لها . وتحب جاكلين جنديا مغرورا يدعى كلافاروش Clavaroché . ولكي تبعد شكوك زوجها عنه تتظاهر بالحب نحو هذا الكاتب المراهق فورتينيو Fortunio . ولسوء الحظ يأخذ الشاعر المثالي هذا التودد من جانبها على محمل الجد ، بينما هي لا تكترث إلا قليلا بتفانية في حبها . وتمنح الأحداث عن مأساة ، وتسير المشاهد دون هوادة وفي عنف وإثارة حتى خاتمتها .

وفي السنة التالية ظهرت مسرحية " لا يمكن التأكيد من أى شيء " Il ne faut Jurer de rien ( طبعت ١٨٢٦ ) وقصة المسرحية بسيطة كسابتها إذ تدور حول شاب شهم يدعى فالتنان فان بروك Valentin van Bruch يحاول التفرير بفتاة تدعى سيسيل Cecil وينتهي الأمر بأن يهبها خالص حبه . والحب هنا ، كما هو الحال في جميع مسرحيات موسيه ، الينبوع الرئيسي للحياة بل للكون بأسره ويظهر في نهاية الملهاة سيسيل وفالتنان جالسين في خلوة تحت ضوء القمر . فتقول :

سيسيل : يا راحة السماء وبالسعادة الدنيا وبالمهدوء الطبيعة ورحمتها .  
فالتنان : أتريديني أن أحدثك عن العلم والفلك ؟ أخبريني هل يوجد في كومة العوالم هذه نجم واحد لا يعرف طريقه ولم يتلق رسالته عنده خلقه ، ولا يرضى القضاء في سبيل تحقيق هذه الرسالة ؟ لماذا لم تخلق هذه العوالم الشاسعة دون حراك ؟ أخبريني بربك : هل خلق هذا الكون في غنضة عين ؟ وأي قوة هذه استطاعت أن تدير هذه العوالم المضطربة ؟

سيسيل : قوة الفكر الأبدي .

فالتنان : بل هو الحب الأبدي . إن اليد التي علقت هذه العوالم في الفضاء لم تكتب سوى كلمة واحدة بحروف من نار . إنهم باقون لأن كلا منهم يسمى إلى الآخر ، إن هذه النجوم تستحيل إلى غبار إذا ما توقف إحدها عن حب الآخر .

ويبدو في مسرحيته « نزوة Un Caprice » ( ١٨٣٨ ) ، تقدمنا أكثر في تطوير الشخص المسرحية . ولا نغنى بهذا تصويره لما تبدا الوفة ولزوجها الالئم شاقني ، بل نغنى تصويره لشخصية مدام دي ليري Madam de Lery بثرتها اللطيفة وطيبة قلبها .

وبعد ذلك بمثابة أعوام كتب مسرحية « الباب أن يظل مفتوحا أو مغلقا Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée » ، التي طبعت عام ١٨٤٥ والتي تعتمد حوادثها على مجرد زيارة كونت لما ركيزه تقته بأن يعرض عليها الزواج . وأخيرا نجد مسرحية « كارموسين Carmosine » ، التي طبعت عام ١٨٥٠ وفيها بلغ موسيه الذروة في تصويره ذاك الجو الخيالي الحق الذي يتميز به . وتدور المسرحية حول قصة مثالية تتعلق بوصيفة تحب ملكا ، وزى الملكة ، وقد دفعها نبل مشاعرها إلى إرسال زوجها الملك ليطلب من خاطر هذه الوصيفة . ولكن على ما يبدو في هذا من تناقض ، تتخذ العواطف والشخص شكلها محسوسا وأهمية كنا نظن أنها أبعد منالاً منهم .

إنه لمن العسير حقا أن نعطي فكرة عن فن موسيه المسرحي العجيب من مجرد سرد تلخيص لقصص مسرحياته . ويعتمد تفوقه على رقة أسلوبه وعلى وضوح شخصياته ودقتها ، وعلى الجو الخيالي الغريب الذي يسرى بين طيات مسرحياته وعلى ما أضفاه على تحليل ماريغو للعواطف البشرية - هذا التحليل الذي يتسم بالعاطفية والتكافؤ الرقيق - من طابع واقعي حديث .

\* \* \* \*

## الشاعر الرومانتيكي في باريس

سبق أن بينا أن موسيه Musset بدأ حياته الفنية بسلسلة من المآسي استمدت روحها من الرومانتيكية . وكانت تجاربه في ذلك الأسلوب جزءا من حركة عامة شملت الدوائر الأدبية في باريس في العقد الثالث من القرن التاسع عشر . وحتى



هذا الحين كانت فرنسا قد فشلت في أن تستجيب - على الأقل في دنيا المسرح - إلى الحماسة الرومانتيكية في أوروبا . ولكن كانت هناك قوى متفجرة في سبيلها إلى التجمع أثناء السنين الأولى من هذا القرن ، أشعل لديها دون قصد جماعة من الممثلين الإنجليز فبدأ وهيجه وضاء رائعا .

كان ذلك في موسم ١٨٢٧ - ١٨٢٨ إبان زيارة هذه الفرقة الإنجليزية لباريس . وكانت هذه الفرقة تضم نخبة من أشهر الممثلين وقدمت شواخ مآسى شيكسبير الأربع ، إلى جانب تقديمها مسرحيات أخرى . واستحوذت على إعجاب الجماهير من أول وهلة ، وبدأت الدهشة على جماهير باريس بدرجة تفوق الوصف . ولم يكن شيكسبير ، بالرغم من هذا ، غريبا على الفرنسيين فقد عرفوه منذ سنوات عدة وبالرغم من أن الترجمات القديمة لأعمال شيكسبير فيها قصور عن أداء المعنى بشكل واضح ، إذ ألبس المترجمون هذه الأطراف الإليزابيثية الفنية ثوبا شديدا بالكلاسيكي ، كما نسجها آخرون في ثياب متزمتة ، ثياب الشاعر البورجوازية ، وظهرت طبعة جديدة في سنة ١٨٢١ تحت إشراف جيزو Guizot ودي بارانت De Barante وبيشو Pichot . وقد تضمنت هذه الطبعة مسرحيات شيكسبير كلها . وعلاوة على ذلك فقد نشر أول هؤلاء ، أعني جيزو ، تحليلا بارعا لأهداف شيكسبير الفنية ، ودافع ولو في شيء من التلميح عن الأسلوب الرومانتيكي . ولم تمض إلا سنوات ثلاث حتى نشر ستاندال (Marie Henni Beyle Stendahl) مقالا بعنوان « راسين وشيكسبير » ، هاجم فيه الكلاسيكية في أسلوب وإن كان مدهشا إلا أنه يقسم ببعض التخبط والاضطراب . ولهذا فقد يبدو الأثر الذي أحدثته هذه الفرقة الإنجليزية شيئا لا قبل لنا بتفسيره وتعليقه .

على أي حال إن تفسير ذلك هو أن زيارة هذه الفرقة لباريس لم تعط المتفرج الفرنسي أول فرصة لمشاهدة هذه المسرحيات في ثوبها الأصلي فحسب ، بل إنها كانت أول عهده بالأساليب الفنية اللائقة بهذه المسرحيات ، وبخاصة ما قام به الممثل العظيم

أدموند كين Edmund Kean من إتحاق الأدوار التي يثير بها الوجدان، والتي درب عليها من قبل على مسارح لندن . ولهذا فإن ما رآه المتفرج الفرنسي لم يكن شيكسبير فحسب ، بل أقصى ما يصل إليه خياله ، مهما بلغت درجة إقنانه لنصوص تلك المسرحيات .

وكان من بين المتفرحين على هذه المسرحيات أديب فرنسي شاب هو فيكتور هيجو Victor Hugo الذي تأثر على الفور بهذه المسرحيات وأوحى إليه بالقيام بإصلاح المسرح الوطني بناء على مشاهدته فيها من فن . وكان هيجو قد كتب مسرحيته كرومول Cromwell سنة ١٨٢٤ في ثوب مهمل . ولكنها خرجت للناس في سنة ١٨٢٧ وكأنها دقائق الطبول تنادي بالثورة . ومحور رأيه أن الفن المسرحي أعظم لون من ألوان التعبير الفني ، وأن شيكسبير هو قمة شعراء ذلك الفن ، وأن عبقريته تجلي فيما تتضمنه مسرحياته من عناصر الغرابة والتناقض ، وهي حالة يتميز بها روح عالمنا الحديث ، ذلك العالم المتشابك المعقد بما فيه من مظاهر متعددة وبما فيه من إبداع وابتكار لا ينضب لهما معين . وهو في هذا يتباين تباينا مباشراً مع مظاهر البساطة الشاملة لدى القدماء . وقد خلص هيجو من هذا إلى أن الفن المسرحي ليس مرآة للحياة كما وصفه بعضهم ، ولكنه مرآة محدبة من شأنها أن تجمع الأشعة الملوثة وتركزها بدلا من أن تضعفها ، وهذا مما يخلق من الشعاع ضوءاً ومن الضوء لهما .

واستطرد هيجو من مقدمته هذه إلى إعطاء المثل لما يقول . ومن الجدير بالذكر أن تجاربه في هذا الصدد أثمرت أول الأمر مسرحية تاريخية سماها « ماريون ديلورم Marion Delorme » (١٨٣١) وكان قد كتبها في الأصل في عام ١٨٢٩ تحت عنوان « صراع تحت ريشيليو Un duel sous Richelieu » . وقد تناول في هذه المسرحية قصة نديم من ندماء العصور الوسطى . وبالرغم من لباسها طابعاً رومانتيكياً إلا أنها لم تخل من مظاهر الواقعية . فقد تسنى للواقعية ومظاهرها

الحالية أن تؤثر حتى على هذا الرومانتيكي الذي يهيم إغجابا بالمصور الوسطى ، فأبعدته عن الأهداف التي يرى إليها . ولم تزدهر الرومانتيكية حقاً إلا في مسرحية « هيرنانى » Hernani ( ١٨٣٠ ) . وقد أدرك الباريسيون هذا التحدى ، وحشد الكلاسيكيون قواهم ليسخروا من هذه الروح الرومانتيكية ويقضوا عليها في هدوء . ولكن كانت هناك أرواح شباب مونتمارتر Montmartre الفنية التي جاءت لنصرته وتشجيعه . ويقال إنه في حوالى مائة عرض لهذه المسرحية كانت المشاهد تتوقف على الدوام نتيجة صيحات الثناء وصيحات السخرية المتضاربة بعضها بالبعض ، كما أنه في أغلب الأحيان كانت الضجة والجلبة لا تساعد على سماع أصوات الممثلين . وقد يصعب علينا تقدير سبب هذه الضجة بعد مئتي قرن من الزمان ، كما هي الحال بالنسبة لصعوبة تقديرنا للأثر الذى أحدثته زيارة الفرقة الإنجليزية لباريس في ذلك الوقت . وقد تبدو لنا حبسكة المسرحية سخيفة تافهة بعض الشيء فنأظر الدم والرعد تسيطر على المسرح . والشخصية الرئيسية هنا هي « دونا سول دى سيلفا » Donna Sol de Silva ، التي كان تحت وصايتها دون روى Don Ruy الذى كان يريد هو نفسه الزواج منها . ولكن كان هناك شخصان آخران يطمعان في طلب يدها ، ولم يك هذان بأقل من « دون روى » شأنيا - وهما هرنانى الرومانتيكى الخارج على القانون ، ودون كارلوس أمير إسبانيا . وفي وسط هذه الجلبة تسير المسرحية في سلسلة من الحوادث المثيرة . وتستمر منافسة هرنانى ودون كارلوس حتى كاد هرنانى يهلك لولا أن أدركه العجز دون روى فمكنه من الاختفاء وأصبح بهذا مديناً له بحياته . ولا يلبث أن يلع نجم دون كارلوس ولا يصبح ملكاً على إسبانيا فحسب بل الإمبراطور الرومانى المقدس أيضاً . ولكي يبين عظمتة وجلاله يفوق عن هرنانى ، ولكنه يصدم بطلب دون روى من هرنانى الوفاء بدينه . وتنتهى المسرحية إلى خاتمة محزنة ملائمة إذ تمسك « دونا سول » بقارورة مملوءة بالمم وتشرب منها قدراً :

- هرنانى : إن هذا السم سيودى بك إلى القبر
- دوناسول : ألم يكن هذا الرأس لينام على صدرك الليلة ؟ ماذا يهمنى إذن أين  
يرقد هذا الرأس ؟
- هرنانى : أبت ، إن انتقامك عادل - حتى أنسى - ( يرفع قارورة السم  
إلى شفثيه )
- دوناسول : ( تلقى بنفسها عليه ) أمسك عنك ذلك ! أمسك عنك السم !  
يا لقسوة الموت !

إن السم يعيش فى الدم ويستقر حول القلب  
كثعبان من الاحراش له ألف ناب .  
لا . لا تقرب السم . واحسرتاه ! لم يدرك بخلدى  
إن آلام الدنيا تعادل نيران جهنم  
آه ، إنه يشرب !

- هرنانى : ( يشرب السم ، ويرى القارورة بعيداً عنه ) انتهى الامر .
- دوناسول : تعال إذن إلى مصيرك .
- تعال بين ذراعى . أليس العذاب كبيراً ؟
- هرنانى : كلا .

- دوناسول : انظر ! إن فراش زواجنا قد أعد .
- ألست شاحبة اللون بما لا يليق وعمرنا ؟
- هدى من روعك سأكون أقل تألماً . إن أجنحتنا تمتد  
نحو المواطن المباركة ، نحو أرض السعادة -  
هيا بنا نسعى إلى ذلك العالم الجميل -

قبله - حسبي قبلة واحدة .

دون روى : يا الضيعة الأمل ! يا الضيعة الأمل !

هيرنانى : فلتبارك السماء التى ملأت حياتى شقاء ،

فلتبارك لأنها تسمح لى أن أطيع شفتى على شفتيك  
قبل أن أرحل ، وأن أموت فى كنف حنانك .

دون روى : إنها لا يزالان يشعران بالسعادة !!

هيرنانى : دونتا ، لقد أقبل الليل .

أما زلت تشعرين بألم ؟

دونا روى : كلا

هيرنانى : ألا ترين الضوء ؟

دونا : لم أراه حتى الآن -

هيرنانى : لئننى أراه .

دون روى : مات !

دوناسول : لم نمت بعد ، إننا نستريح .

إنه ينام . إنه ملكى وحدى - إننا نحب بعضنا وقد باركتنا السماء .

إن هذا هو فراش عرسى . هل هناك مكان فى الدنيا

أسعد من هذا ؟ مولاي الدوق ، لاتزعجنا

( ينخفض صوتها رويدا رويدا )

أدر جسمك نحوى - أكثر من هذا - حسنا .

دعنا إذن نستريح ( تموت )

دون روى : لقد مات كلاهما ، تلقينى يا جهنم ! ( يقتل نفسه )

من الواضح أن أهم شيء يؤثر على الجمهور في هذه المسرحية هو مشاهد ما  
البراقعة وعرضها الجريء للحب الرومانتيكي، وفوق هذا، شخصية بطلها الخارج على  
القانون. ولا نجد فيها تصويرا دقيقا للشخص : بل كثيرا ما نرى شخصها وهم  
يأتون بأفعال تتنافى مع طبيعتهم لدرجة تحير القارئ أو المتفرج، ومع هذا فإن  
المشاهد الفردية مثيرة لدرجة الافتعال، كما أن بعض أبيات الشعر قد تحررت من  
القيود الكلاسيكية وبدت مدوية كالرعد. إن هذا الدوى هو الذى أضفى على  
المسرحية امتيازاً واعتبر بداية اكتمال الفيضان الرومانتيكي في فرنسا.

وفي مسرحيته التالية « الملك المتلاهي Le roi s'amuse » ( ١٨٣٢ ) التى  
بنيت عليها اوبرا ريجوليئو Rigoletto نجد الاطار الرومانتيكي قد شغله مضحك  
البلاط تريبوليه Triboulet الذى ينتقم لنفسه من سيده فرنسوا الاول لخطأ  
ارتكبه ضد ابنته المحبوبة، وهنا أضاف هيجو الشعور الثورى إلى العواطف العنيفة  
والحوادث المثيرة.

وأثمرت جهود هيجو التالية مسرحيات ثرية — « لوكريس بورجيا  
Lucrece Borgia » ( ١٨٣٣ ) و « ماري تيودور Marie Tudor » ( ١٨٣٣ )  
وانجيلو Angelo ( ١٨٣٥ ). ولكن إذا طرحنا الشعر جانبا لا يبقى في هذه  
المسرحيات أكثر من ميلودراما في أبسط صورها. قد نتقبل عن رضا الكثير من  
المتناقضات، هذا اذا ما تدفقت في أحاديث هرفاني الشعرية، ولكن إذا ما بدت  
هذه المتناقضات في مسرحيات خالية من سحر التعبير الشعرى بدت تافهة ضئيلة  
الشان. ويعود الشعر، على أى حال، في مسرحية « روى بلاس Ruy Blas »،  
( ١٨٣٨ ) وهنا يستحوذ على اعجابنا مرة أخرى، وتفيض هذه المسرحية  
بالخافات، والحماقات ولكننا نفسى هذه وسط فيضان الشعر ووسط عناصر  
الغربة المحببة للؤلؤ. وتبدو نفس هذه القدرة الخلافة في مسرحية « لبورجراف

Les Burgraves ، ( ١٨٤٣ ) وهى مسرحية تتكون من عدة مشاهد مقسمة على ثلاث حوادث تصور الحياة فى عهد باربروسه .

وقد أظهر هيجو فى جميع هذه المسرحيات فهمه العميق لمستلزمات المسرح وواضح من مقدمته لمسرحية « روى بلاس » أنه كان يدرك ميول المتفرج الفرنسى ادراكا تاما إذ يقول فى هذه المقدمة :

« إن هناك ثلاثة أنواع من المتفرجين يكونون ما نسميه عادة بمجهور المسرح أولها النساء ، وثانيهما رجال الفكر ، وثالثهما عامة الشعب . وأهم ما يتطلبه النوع الأخير هو الحركة المسرحية ، بينما تستهوى العاطفة النساء ، ويبحث رجال الفكر عن تصوير الطبيعة البشرية قبل كل شيء . . . وكل هذه المجموعات الثلاث تبغى المتعة ، فالعامة يريدون المتعة الحسية ، والنساء يردن اشباع عواطفهن ، ورجال الفكر يبغون المتعة الفكرية .

وتبعاً لهذا ، فإن المادة التى أودعتها مسرحيتى تنقسم إلى ثلاثة أنواع متباينة أحدهما عام وأقل مستوى وعمقا عن النوعين الآخرين ، وإن كانت كل منها تستجيب لرغبة ما - فالميلودراما للعامة ، والمأساة التى تحلل العواطف للنساء والمهابة التى تصور الطبيعة البشرية لرجال الفكر ، .

ويغلب على هذا رأى الطابع الشيكسبيرى . ولم يكن عدم بلوغ هيجو مستوى شيكسبير راجعا لفشله فى فهم الهدف الحقيقى لكاتب المأساة بل لأن عبقريته لم تصل به ، بكل أسف ، إلى درجة تكيف عبقرية شيكسبير مع ظروف عصره . ولو أن هيجو عاش فى زمن اليزابث معاصرا لشيكسبير فقد لا يبلغ مستوى عظمته الرفيع ، ولكن من الممكن أن يكون منافسا خطرا لمارلو .

وأهم ما أسهم به هيجو فى المجال المسرحى هو ذلك العنصر الذى يمكن أن نسميه عنصر الحيوية . لم يكن هنا شئ " غث فى مجال خياله ، وإن نزل أحيانا إلى

مستوى التفاهة فذلك لأنه يهدف ويصل أحيانا إلى الأسلوب الفخم الذى غالبه اما ملك فاصيته . فنذ الوقت الذى كتب فيه « هرنانى » لم تعد دقة راسين الفاتكة هى النموذج الأعلى للمسرح الفرنسى . ربما عجز هيجو نفسه أن يقدم لنا إلهام جديدا ، ولكنه على الأقل استطاع أن يحطم بعض الأصنام .

وكان هناك كاتب شاب يعاصر هيجو ، كان من حظّه أيضا أن ينال شهرة كقصاص ، أعنى به الكسندر ديما Alexandre Dumas الذى نشر أول مسرحية له فى ( ١٨٢٩ ) تحت عنوان « الملك هنرى الثالث وحاشيته Henri III et Sa Cour » . ولما كان ديما أقل طموحا فى أهدافه الثورية من هيجو ، فقد قنع بأن يتبع الانموذج الميلودرامى الذى ورثه عن أسلافه ، وألا يبذل أى جهد فى سبيل إنشاء مسرح شعرى جديد ، ورغم هذا فإن القوة التى ألهمته هى ذات القوة التى أوحى لهيجو بكتابة مقدمته لمسرحية « كرومويل » ، ولقد عبر ديما عن الأثر الذى تركته فيه مشاهدة الحفلات التمثيلية التى قدمت فيها مأسى شيكسبير بقوله : « إن الشاعر الاليزابيثى أعظم خالق مبتكر بعد الله ذاته . »

وعلى الرغم من أن مسرحية « هنرى الثالث وحاشيته » تنسب بالطابع الميلودرامى إلا أنها صممت وفق أفضل الآراء الرومانتيكية الجديدة . ويتدخل الاتجاه الواقعى ويحمل المؤلف يصور مناظر مسرحية تجمع بين الأسلوب الخاص والعالم فى الوقت نفسه : فهو يصور رجال الحاشية تصويراً يتفق مع عادات العصر ، حتى أن الألعاب التى قاموا بها على المسرح صحيحة من الوجهة التاريخية . وعن الميلودراما استمد ديما مهارته الفنية واختلف عن هيجو فى أن نسج حبكة مسرحية تستحوذ على انتباه المتفرج بشكل مثير يقطع الأنفاس على الرغم من أنها تبدو عند تحليلها حبكة تقليدية ، وقد ساعدت هذه الصفات بعينها على نجاح مسرحيته التالية « برج نسل Tour de Nesle » ( ١٨٣٢ ) بشكل لا يكاد تصل إليه أية مسرحية أخرى فى ذلك الوقت ، ولا تقل إثارة أو مهارة فى استغلال العناصر الرومانتيكية



الشائعة مسرحية «دون جوان» دي مارانا Don Juan de Marâna ،  
(١٨٣٦) ودكين Kean ، (١٨٣٦) ود فتاة الجزيرة الجميلة  
(١٨٣٩) ، Mademoiselle de Belle Isle .

وكما تحول هيجو إلى الاتجاه الواقعي المعاصر في مسرحية واحدة من مسرحياته  
كذلك قطع ديما سلسلة مسرحياته التاريخية ليكتب مسرحية «انطونيو Antony ،  
(١٨٣١) مصوراً فيها ظروف عصره ، وشخصاً ينتمون إلى الطبقة الوسطى .  
وهي تثير اهتماماً خاصاً لأنها بينت أنه من اليسير أن تنقل المشاعر الرومانتيكية  
القوية إلى وسط آخر ، وهناك ارتباط واضح بين قصة الحب المحرم هذه بطلها  
الشرير وبين الميلودراما السابقة : فهي تشير في مثل وضوحها إلى المسرحية الطبيعية  
المثيرة التي أتت من بعد . فبعد أن ينتهك البطل عفاف بطة المسرحية يطعننا لكي  
ينقذ شرفها ويقول : «لقد قتلناها لأنها لم ترضخ لي» . إنه في هذه الحركة يفقد  
الأسلوب الميلودرامي ويبشر في الوقت نفسه بحوادث سراها في نوع آخر من  
المسرحية سيأتي فيما بعد .

ولقد حاول غيره من الكتاب الرومانتيكيين الشبان الاحتذاء به ، فثلاً أصاب  
الفرد دي فيني Alfred de Vigny شهرة عندما مثلت نسخته المترجمة لمسرحية  
عطيل تحت اسم le More de Venise في ١٨٢٩ ، وعندما عرضت مسرحيته  
المسماة «تشاترتون Chatterton» في ١٨٣٥ . وبالرغم مما يبدو فيها من اتباع  
للقواعد الكلاسيكية فإنها تنتمي في روحها إلى مآسى هيجو وديما بما فيها من  
ثورة وصخب ، ويتفق بطلها البائس تماماً رغم الطريقة العاطفية التي عولج بها ،  
مع الشخص البايرونية Byronic التي يعالجها معاصروه . على أي حال هناك  
شيء واحد يضاف على هذه المسرحية أهمية تاريخية كبيرة ، فكما هو ظاهر في المقدمة  
المسماة «آخر ليلة في العمل (Dernière nuit de travail)» يحاول فيني أن  
ينشئ نوعاً جديداً من المسرحية يطلق عليه «مسرحية الفكر le drame de la

pensée . . وعند لقته النظر إلى بساطة حبكة المسرحية يؤكد فيني بأن العمل الخلقى هو كل شئ : والحوادث تأخذ مجراها في روح تقاذفها العواصف المدلّمة . وبهذا يصبح فيني الجدل المجهول الذى ينتمى إليه المسرح الانطباعى impressionistic ، فى القرن الحالى . فى اهتمامه بالطريقة التى يحطم المجتمع بها فرد من الأفراد - وهو موضوع أحكم معالجته فى ملهامة من فصل واحد تسمى « نجما بالخوف Quitte pour la peur » ( ١٩٣٢ ) - يمد السيل كذلك لكثير من الأشياء المستقبلية .

وبالرغم من أنه لم يكن من المنتظر أن تسود العواطف الهائلة التى يتميز بها هيجو مدة طويلة ، وبالرغم من أن قليلين هم الذين تتبعوا خطى فيني فى عرضه للعواطف بدقة أكثر من هيجو ، إلا أن الأسلوب الرومانتيكى بما له من رونق مسرحى سيظل يستهوى الجماهير لسنين عديدة . وإن كان صحيحاً أن فرنسوا بونسار François Ponsard لاقى بعض النجاح فى سعيه لإعادة تدعيم الألوان المسرحية الكلاسيكية بكتابته « لوكريس Lucrèce » ( ١٨٤٣ ) إلا أن النغمة الرومانتيكية تقنم كتاباته كما نرى فى مسرحية « أجنس دى ميرانى Agnès de Méranie » ( ١٨٤٦ ) و « شارلوت كورداي Charlotte Corday » ( ١٨٥٠ ) وينطبق نفس القول على كتاب عديدين ساروا فى هذا الاتجاه ورغمما عن أن الرومانتيكيين الفرنسيين من أتباع هيجو قد يكونون استنفذوا قوتهم وحاستهم فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر ، إلى أن الدافع وراء كتاباتهم ظل قويا لمدة طويلة ، ولم يكن نسيانه نسيانا كاملا من السهل بمكان .

\* \* \* \*

## استمرار انتشار الرومانتيكية

عمت هذه الموجة الرومانتيكية الجديدة جميع أرجاء أوروبا ، وذلك بفضل الثورة التى أشعلها هيجو من ناحية ، وبفضل جهود فردية مستقلة من ناحية أخرى .

فمثلا بينما لم يكن لدى انجلترا شيء يستحق ثناء كبيرا مقدمة لأوروبا في ذلك الوقت ، كان بعض هذه الحماسة الرومانتيكية قد استحوذ على بعض الشعراء وعلى غيرهم من مدعى الادب . أما في المستوى « لادبي » فقد شغل أمير الشعراء « ألفريد تينيسون Alfred Tennyson » ، — دون امتياز كبير — في كتابة مسرحيات مثل « الملكة ماري Queen Mary » ( ١٨٧٦ ) و « الصقر The Falcon » ( ١٨٧٩ ) و « هارولد Harold » ( ١٨٧٦ ) و « بيكيت Becket » ( ١٨٧٩ ) بينما كتب زميله روبرت براوننج Robert Browning مسرحية « ستافورد Strafford » ( ١٨٢٧ ) و « عودة الدراوذة The Return of the Druses » ( ١٨٤٣ ) و « وصمة في حقه A blot in the Scutcheon » ( ١٨٤٣ ) . وقد أشرف على لإخراج هذه المسرحيات كبار مديري المسارح الذين يقومون بأدوار تمثيلية في ذات الوقت أمثال ماكريدبي Macready وإيرفينج Irving وأفراد أسرة كندال Kendals ، ولكن لم تحدث هذه المسرحيات أثراً كبيراً ، إذ لم يكن من السهل أن تؤثر هذه المسرحيات على جمهور ألم بمسرحيات شيكسبير . وتقل عن هذا المستوى بعض الشيء المسرحيات الرومانتيكية الشعبية التي كتبها آخرون . ولقد أصاب إدوارد بالور ليتون Edward Bulwer Lytton نجاحا مباشرا خالدا الأثر بكتابته « سيدة ليون The Lady of Lyons » ( ١٨٣٨ ) ونجاحا لا يقل دويا بكتابته « رشيلىو أو المؤامرة Richelieu, or, The Conspiracy » ( ١٨٣٩ ) وقبل ذلك كان جيمس شريدان نويلز James Sheridan Knowles قد حاول جاهدا ليظل لواء الشعر مرفوعا بأن كتب مسرحيات تاريخية استمر عرضها لمدة طويلة نذكر منها « وليم تل William Tell » ، التي حظيت عن جدارة واستحقاق بشهرة كبيرة . وبعد ذلك أتى توم تيلور Tom Taylor فكتب عدداً قليلا من المسرحيات التي تسمو في هدفها عن المسرحيات الميلودرامية التي تعود كتابتها ،

بينما وسع ديون بوسيكولت Dion Boucicault الذى كان حاذقا على النوام فى  
تحسس ميول جماهير عصره - وسع نطاق الموضوعات الرومانتيكية فى سلسلة من  
المسرحيات الميودرامية الإيرلندية مثل « أرا - نا - بوج Arah-na-Pogue » ،  
( ١٨٦٤ ) .

قد لانجد هنا شيئا كثيراً يستحق الذكر إذا ما نظرنا إلى هذه المسرحيات  
من زاوية قيمتها الذاتية : ومن ناحية أخرى يجب عند استعراض تطور الواقعية فى  
المسرح إبان هذه الأربعين سنة ، ألا تغفل الحقيقة وهى أن جانباً كبيراً من  
المسرحيات فى ذلك الوقت وبعده قد كتب بالأسلوب الرومانتيكى . وأكثر  
مسرحية تميز السير هنرى ايرفنج هى « الأجراس The Bells » ( ١٨٧١ )  
كما اقتبسها ليوبولد لويس Leopold Lewis من Le Juif Polonais وهى  
ميلودراما كتبها إركان تشاتريان Erckmann-Chatrian (وهو الاسم المستعار  
المشارك لإميل إركان Emil Erckmann واسكندر تشاتريان) ، بينما شاهدت  
السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر أفواجا من المتفرجين يتدفقون لمشاهدة  
مسرحية « سجين زندا The Prisoner of Zenda » ( ١٨٩٦ ) و « علامة  
الصليب The Sign of The Cross » ( ١٨٩٥ ) .

وقد حدث فى أسبانيا ما حدث فى فرنسا ولو فى صورة أقل عنفا ، فأتجت  
الرومانتيكية عملا ذا قيمة عادية لا يستحق منا سوى نظرة عابرة . وفى خلال القرن  
الثامن عشر كان ما ورثه الكتاب عن لوب دى فيجا Lope de Vega وكالديرون  
Calderon قد أصابه الانحلال بشكل مؤسف . وقام كتاب أمثال رامون دى  
لاكروز Ramon de la Cruz باستغلال إمكانيات المهزلة والميلودراما فى  
صورتها السابقة . أما النماذج شبه الكلاسيكية من النوع الذى نجده فى مسرحية  
« فرجينيا Virginia » ، لمونتيانو Montiano و « هورميسندا Hormesinda » ،  
لمورانان الأكبر Moratin فلم تكن ذات أثر هام ، كما لم تنتج الرومانتيكية

في صورتها الأولى شيئاً أفضل من المسرحية العادية « دوق فيسو El Duque de Viseo » ( ١٨٠١ ) للكاتب جوزيه كوينتانا José Quintana . وترتب على هذا أنه عند ما أحست شبه الجزيرة الأندلسية بأثر الحركة الرومانتيكية الأخيرة كانت بالنسبة لها بمثابة بعث جديد ووحى مفاجئ \* .

وتحت تأثير المدرسة الفرنسية كتب فرانسكو مارتينيز دى لاروزا Francisco Martinez de la Rosa مسرحية تدعى « ابن أمية أو ثورة المغاربة Abèn Humeya ô la Relslion de los Moriscos » ولم تتفق هذه المسرحية من حيث تاريخها مع جهود هيجو فشب ، بل إنها كتبت أصلاً باللغة الفرنسية وأخرجت على أحد المسارح الباريسية . وعلى الرغم من أنها لا تعتبر عملاً مسرحياً بارزاً إلا أن لها أهمية تاريخية هامة : إذ أنجز مؤلفها عملاً هاماً بتطبيقه الطابع الرومانتيكي الجديد على موضوع إسباني محلي ، وذلك في مشاهد تبين الهجوم الانتقامي الذي شنّه البطل المراكشي على أهل كاستيليا Castilians . وكتب هذا المؤلف أيضاً مسرحية تفضل المسرحية السابقة في قيمتها الذاتية وتسمى « المؤامرة الفينيسية La Conjuraction de Venecia — The Venetian Conspiracy » التي عرضت في أسبانيا سنة ١٨٣٤ . ولم تحدث هذه المسرحيات أثراً كبيراً ، ولكن ما إن ظهرت في ١٨٣٥ مسرحية « قوة القدر أو دون ألفارو Don Alvaro or, the Force of Destiny » للكاتب أنجيل دى سافدرا دوق دى ريفاس Angel de Saavedra, Duke de Rwas حتى حدثت ضجة كبيرة ، واستحوذت هذه المسرحية في الحال بما تحتويه من عناصر الغرابة على انتباه الجمهور ، كما حظيت بشهرة خارج أسبانيا عند ما جعلها فردي Verdi نواة أوبراه « قوة القدر la forza del destino » ( ١٨٦٢ ) . أما المسرحية التالية « اعتذار في المنام El desengano en un sueno — The Disabusing in a Dream » ( طبعت ١٨٤٢ ) فلم يكن نصيبها من الشهرة كالمسرحية السابقة

وإن زادت عنها في قوتها الشعرية . ونجد في هذه المسرحية بحثاً جديداً للروح التي تسود هذا النوع من المسرحية الذي يدور حول الحلم والحقيقة والذي اشتهر به كالديرون . وهناك أوبرا أخرى لفردى لاقت نجاحاً كبيراً تسمى « الشاعر المنجول El Trovatore » ( ١٨٥٣ ) اقتبسها عن مسرحية بنفس العنوان لمؤلف معاصر لدى ريفاس يدعى أنطونيو جاريتشيا جوتييرز Antonio Gracia Gutierrez . واقد كتبت هذه المسرحية في نفس الأسلوب بل كادت تكون في نفس تاريخ مسرحية « دون ألفارو أو قوة القدر » وساعدت على تدعيم الحركة الرومانتيكية الجديدة في المسرح الأسباني .

وقد أخذ المسرح الأسباني ينهل عما يقدمه شباب الكتاب من موسم إلى موسم وهم متشبعون بخيالات بايرون وتوافون إلى خلق روائع مسرحية رومانتيكية . فظهرت في ١٨٣٤ مسرحية لجوزيه دى اسبرونسيدا José de Espronceda تسمى « لاعم ولا ابن أخ Ni el tio ni el Sobrino-Neither Uncle nor Nephew » وكتب جوريه زوريللا إي مورال José Zerrilla y Morál مسرحية « دون جوان تينيريو Don Juan Tenerio » ( ١٨٤٤ ) وهي تدور حول البطل دون جوان وكيف إنه وقع فعلاً في حب فتاة كان في نيته العيب بها . وتنقذه بصلواتها آخر الأمر . وفي ١٨٢٧ كتبت مسرحية « عشاق التيرول Los Amantes de Teruel-The Lovers of Teruel » للمؤلف جوان يوجينيو هارتزنبوش Juan Eugenio Hartzenbusch الذي اتبعها في ١٨٣٨ بمسرحية عاطفية معقدة تسمى دون منتشيا أو زواج تحت التجربة Don Mencia, or, Marriage in Inquisition-Don\* Mencia, ô la boda en la Inquisicion . وأخيراً أقبل رجل وهب قدرة مسرحية أصلية وألم للمأماً طيباً بالأدب الرومانتيكي في أوروبا فتمكن من تدعيم جبرود أسلافه . كان مانويل تامايو بايوس Manuel Tameyo y Baus يهدف إلى إعادة توطيد أركان

المسرح الأسباني القومى الحق ، وبفضل إسهامه القومى نجح فى أن يعيد إلى المسرح فى مدريد شيئاً مما كان يتصف به فيما سبق من الزمان . ولقد تأثر مانويل بشيلر فى كتابته لمسرحية « جون دارك » Juane de Arco ، ( ١٨٤٧ ) وبألفيرى فى « مسرحية » فرجينيا Virginia ، ( ١٨٥٣ ) ويظهر أثر كل منهما مضافاً إلى طابع خاص يتميز به فى مسرحية « محب غبي » La Locura de amor-Loves fool ، ( ١٨٥٥ ) . وربما كانت أكثر مسرحياته أهمية تلك المسرحية التى خرج فيها عن إطار كالديرون والتى تسمى « المسرحية الجديدة » Un drama Nuevo ، ( ١٨٦٧ ) حيث نجد فيها شيكسبير ورفاقه يتمرنون ويمثلون مسرحية جديدة . وبما هو جدير بالتنويه الخاص هو أنه هنا ينير الطريق إلى بيرانديللو Pirandello فى عرضه المشاعر المسرحية من جهة والعواطف الحقيقية من جهة أخرى . إن مانويل عاجل موضوع مسرحيته هذه بمهارة تلقى نجاحاً على المسرح لمدة طويلة . إنتاج هذا المؤلف بداية ازدهار المسرحية الأسبانية الحديثة .

وفى الوقت نفسه نجد فى جارتها البرتغال وهى بلد لا يميل إلى المسرح بشكل غريب ، نجد فسكونده جوو بايتسلا الميدا جاريت Visconde Jouo Baptista Almeida-Garrett يكتب مسرحية « جندى من سانتاريم » The Armourer of Santarem-O alfagem de Santarem ، ( ١٨٤٢ ) وهى مسرحية تدور حول الآراء السياسية وتتضمن صورة قوية لهذا الجندى فيراندوفاس الذى يدافع فى قوة وبأس عن حقوق الشعب . ورغم أن النجاح المنقطع النظير الذى لاقته مسرحيته المعروفة « فرى لويز دى سوزا » Frie Luiz de Souza ، ( ١٨٤٣ ) التى تدور حول زوجة فقدت زوجها لمدة طويلة ، ليعود فيجدها قد تزوجت رجلاً آخر ، إلا أنه لا يمكن اعتبارها مسرحية كبيرة الشأن .

أما إيطاليا فكانت أقل إنتاجاً من أسبانيا بعد إسهامها الكبير فى عصر الرومانتيكية الأسبق . ورغم ازدهار الميلودراما فيها فإنه قلما نجد حتى فى هذا المضمار

من يبلغ مستوى عادياً مقبولا . وقد يكون الكاتب الوحيد المجدير بالذكر هو  
بيتروكوسا Pietro Cossa الذى نجد بعض المزايا فى مسرحياته التاريخية ، وعلى  
الاخص مسرحية « مونالديتشي Monaldeschi » ( ١٨٦٤ ) و « سورديلو  
Sordello » ( ١٨٦٥ ) و « نيرون Nerone » ( ١٨٧١ ) و « لوديشيكو  
اريسو واستنشى Lodovico Aristo and the Estensi-Lodevico  
The Borgias Ariosto e gli Estensi » ( ١٨٧٥ ) و « أسرة بورجيا -  
IBorgia » ( ١٨٧٨ ) . ولم يستطع زملاؤه أن يقدموا شيئاً يذكر اللهم  
إلا نادرا ، هذا وإن احتوى قليل من المسرحيات على بعض الميزات العارضة ،  
كما نرى فى المجال الواسع الذى بنيت عليه بعض فصول مسرحية « اليزابث ملكة  
انجلترا Elisabetta regina d'Inghilterra » ( ١٨٥٣ ) للكاتب باولو  
جياكوميتى Paolo Giacometti وحرارة العاطفة التى تزخر بها بعض مشاهد  
« خباز البندقية The Venetian Baker- Lol Fornaretto di Venezia »  
( ١٨٥٥ ) للكاتب فرانسكر دال أونجارو Francesco dall Ongaro .

أما الحركة الرومانتيكية فى ألمانيا فقد اتخذت طابع معركة اطلق عليها اسم عالم  
الشباب الألماني Das junge Deutchland . ومن أكبر زعماء هذه الحركة فى  
المجال المسرحى الكاتب كارل جوتزكو Karl Gutzkow . ولقد أحسن التعبير عن  
هذا الخليط الغريب من المشاعر الوطنية والمشاعر المتحررة التى تثير حمية هذا  
الفريق من الكتاب . ولقد رفض هؤلاء المغالاة التى تنسب بها الحركة الرومانتيكية  
الألمانية الأولى ، فاتهموا بعض الشئ "نحو الطبيعية Naturalism" ، كما عادت الغلبة  
مرة ثانية للشاعر الفلسفية . ومن بين كتابات كارل العديدة نجد أميزها وأكثرها  
إعتباراً مسرحية « اريل او كاستا Uriel Ocasta » ( ١٨٤٦ ) وهى مسرحية  
توضح عن طريق اتخاذاها يهوديا متحررا بطلا لها كيف أن الرومانتيكية الجديدة  
تعدت حدود الرومانتيكية الأولى متجهة إلى محاكاة أسلوب لسنج Lessing .



وإلى جانب جوتزكو كان هناك كاتب آخر يستحق الذكر، أعني به «جورج بوشنر George Buchner»، وفي السنين الأخيرة حظيت مسرحيته «وفاة دانتون Danton's Tod — Danton's Death»، ببعض الثناء والمدح، والحق يقال إن هذا العمل الذى أنتجه هذا الكاتب الثورى الساخط يكشف عن قدرة ولا شك. وإن كتبت هذه المسرحية على عجل ودون عناية إلا أنها توحى لكتاب المسرح متابعة طرق جديدة للتأثير على الجمهور. فبدلاً من اتباع الأسلوب الشبه كلاسيكى الذى سار عليه راسين، أو الأسلوب الرومانتيكى الهائل الذى أوحى به شيكسبير، نجده ينجح فى سعيه وراء انتهاج سبيل جديد. فقصته عن الثورة الفرنسية وصورته لشخصية رجل عمل على إشعال نار الثورة ثم ندم على ذلك فيما بعد، عرضها عن طريق مشاهد رائعة متفرقة تكاد تشبه ما نراه فى الأفلام السينمائية. وما هو جدير بالإهتمام أن بوشنر اتجه فى ممارسته للكتابة المسرحية اتجاهاً يختلف عما سبق. ففى نظر شيالر نجد أن المسرحية التاريخية وسيلة لعرض القيم الأخلاقية الأصيلة، بينما يعتبرها بوشنر تعبيراً أدبياً يصور حقيقة الأحداث الماضية. وهكذا فإن فى كتابته عن الثورة الفرنسية رفض أن يصور زعماءها أكثر من كونهم «سفاكي الدماء، موفورى النشاط، مندفعين».

وتجلى أيضاً إمكانيات هذا المؤلف الشاب (الذى مات فى سن الرابعة والعشرين) فى مأساة واقعية لم تتم كتابتها فى ١٨٢٦ تحت عنوان «فويزك Woyzeck»، بما فيها من لغة تدل على عبقرية مشقة وبما فيها من موضوع خارق الغرابة. إن هذا الكاتب المتشائم الذى لا يرى الناس سوى العوبة فى يد القدر يشترك مع سلفه فون كليست Von Kleist فى التنبؤ بكثير من الاتجاهات المسرحية التى ستطور فيما بعد. من المحتمل أن النقاد الحداثيين قد أولوا أعماله إهتماماً أكثر مما تستحق إلى حد ما، ولكن ما علينا إلا أن نعرف بأن هاتين المسرحيتين قد

جمعتا في صورة غريبة نوعا ما ، بذور كل من الطبيعية Naturalism والتعبيرية Expressionism التي سيأتى ذكرهما في المستقبل .

بجانب هذين الكاتبين لم يكن لألمانيا الكثير مما تسهم به حينئذ في الأسلوب الرومانتيكى الجديد . فهناك كتاب أمثال هاينريش لوبي Heinrich Laube مؤلف مسرحية ، الأمير فردريك Prinz Friedrich ( ١٨٤٥ ) وهى مسرحية تنقصى العلاقة بين فردريك وليم الأول ملك روسيا وابنه الأمير . وهى في هذا تشبه إلى حد كبير معالجة كليست للعلاقة بين أحد كبار الأمراء المخول لهم انتخاب الامبراطور وبين أمير هامبورج ، وهناك أميل باشفوجل Emil Bachvogel الذى ذاعت شهرته يوما ما بمسرحيته ، Narcissus-Narziss ، ( ١٨٥٦ ) ، كما كان هناك فردريك هالم Friedrich Halm الذى كتب مسرحية شهيرة كذلك تسمى ، ابن البيداء Der sohn der Wildnis-The Son of the Wilderness ، ( ١٨٤٣ ) ، وهناك أيضاً سالومون هرمان موسنتال Salomon Hermann Mosenthal مؤلف مسرحية ، ديورا Deborah ، التى تعرف أيضاً باسم ، لى المهجورة Leah the Forsaken ، والتى كتبت عام ( ١٨٥٠ ) . مثل هؤلاء الكتاب أخرج العديد من المسرحيات الصالحة للتمثيل أو للقراءة الرومانتيكية العابرة . ولكن لن تحظى أى مسرحية من إنتاجهم بقيمة خالدة الأثر . وفي الوقت نفسه كانت هناك بلاد أخرى تستعد بأن تدلى بدلوها وتبرز غيرها ، فخلال تلك السنين شعرت روسيا بأولى بوادر التحرر . فروح بيرون كانت كامنة في نفس بوشكين Pushkin الذى أثر بدوره على الكونت الكسى كونسانتينوفيتش تولستوى Count Konstantinovich Tolstoi الذى يستعرض التاريخ الروسى في أسلوب براق مؤثر في مسرحية ، موت إيفان الرهيب ، Smert Ivana Groznavo — The Death of Ivan the terrible ، ( ١٨٦٦ ) و ، القيصر فيودور إيفانوفيتش Tsar Feodor Ivanovich

( ١٨٦٨ ) و د القيصر بوريس Tsar Boris ، ( ١٨٧٠ ) ويبرهن على ما لهذه المسرحيات من قيمة ذاتية النجاح الذى أصابته عند إخراجها على مسرح الفن بموسكو Moscow Art Theatre . وفى ذلك الوقت لم يكن هناك فى روسيا كاتب مسرحى رومانتيكى يستطيع التصدى لمنافسته . وإن كان أوستروفيسكى قد مارس الكتابة فى هذا الأسلوب إلا أن جهوده تبدو عادية إذا ما قورنت بأعمال تولستوى . كما أن كاتبا مثل ديمترى فاسيليفش أفيركييف Dmitri Vasilevich Averkiev لا يزيد عن كونه حالم عاطفى له مقدرة على استشعار إتجاهات المسرح المادية ، أما أبولونى نيكولايفيتش مايكوف Apolloni Nikolaevich Maikov الذى عالج موضوع الوثنية والمسيحية فى مسرحية عملة ظهرت فى ١٨٧٣ تحت عنوان د عالمان Dva Mira-Two Worlds فإنه لا يتعدى إعتباره شاعرا من الدرجة الثانية يتبه فى آمال فلسفية غامضة .

أما فى بولندا فقد ألف الكونت زايجمونت كراسنسكى Count Zy gmunt Krasinski مسرحية قوية تسمى د الكوميديا الغير الهية Nie boska komedja-The Undivine Comedy ، كتبت خلال عدة سنوات بين العقدين الثالث والرابع من القرن التاسع عشر . وهى تعرض فى صورة رمزية الصراع الطبقي بين بقايا النبلاء الإقطاعيين القدماء وطبقة العمال الناشئة . وإن كانت هذه المسرحية لم تكتب خصيصاً للمسرح ، إلا أنها لاقت نجاحا كبيرا فى عصرنا الحديث أشبه بالنجاح الذى حظيت به مسرحية تفوقها شاعرية ، أعنى بها د أريدجون Irydjon ، ( ١٨٣٦ ) . إن لهاتين المسرحيتين أهمية تفوق مسرحيات جوزيف سرويسكى Jozef Sz Ujski ، هذا على الرغم من أن هذا المؤلف الأخير سار وراء هدف وضعه نصب عينيه ينحصر فى محاولته أن يضيف على المسرحيات التاريخية البولندية حياة وقوة . وأهم من هذا بالنسبة لتاريخ المسرح ما كتبه الكونت كياريان كاميل نورويد Cyprjan Kamil Norwid من مسرحيات مثل

« واندنا Wanda ، و « كراكوس Krakus ، اللتين طبعتا في ١٨٦٠ ، ولا تعتبر هاتان المسرحيتان عن المشاعر البولندية الرومانتيكية فحسب ، بل تشير في وضوح إلى الطريقة التي سينتهجها الرومانتيكيون فيما بعد ، وخاصة في تطبيق نظرية « الصمت Silence ، كقوة في البناء المسرحي . وإن فشلت أعماله الفعلية في تحقيق كل آماله إلا أنه سبق زمانه بمراحل بعيدة فيما يختص بنظرياته الفنية .

أما في المسرح البوغسلافي فإننا نرى لازا كوستيش Laza Kostich بمسرحيته « ماكسيم كونوفجيك Maxim Canojevic ، ( ١٨٦٦ ) التي تعتمد على الأساطير المحلية والتي تتأثر بشيكسبير كذلك ، وقد تأثر جوزيف جورشيش Josiph Jurcich بأسلوب شيللر في مسرحية « توجومار Tugomar ، التي كتبها عام ١٨٧٦ بينما تزخر مشاهد مسرحيات كل من سلوفاك جوناس زوبورسكي Solovak Jonas Zoborsky وجان بالاريك Jan Palarick بأثر شيللر وشيكسبير على السواء . وأهم إنتاج لجان بالاريك هي مسرحية « ديمتري ساموزفانيك Dimitry Samosvanec ، التي كتبها عام ١٨٦٣ ، والتي تتضمن بعض المزايا الذاتية . وتختار هذه المسرحية ، بل معظم هذه المسرحيات موضوعات مستمدة من الأساطير السلافية ، وإن سمعت أجيانا لطرق مجالات بعيدة كما نرى في « الينبوع الباندونيسي The Bandusian Spring - Fantana Blanduziei ، ( ١٨٨٤ ) التي تعالج حياة هوراس Horace والتي ألفها الكاتب الروماني فاسيل الكساندري Vasile Aleksandri .

وفي كل البلاد تقريبا ازدهرت المسرحيات الوطنية التاريخية والمسرحيات ذات الطابع الرومانتيكي الرمزي جنبا إلى جنب . ولعل المسرحية الوحيدة من هذا النوع الرومانتيكي الرمزي التي تستحق ثناء خاصا هي المسرحية المجرية « مأساة الإنسان as ember trag oediaja ، ( ١٨٦٢ ) التي كتبها إمرماداك Imre Madack والتي تعادل بالنسبة لبولندا مسرحية « الكوميديا غير المقدسة ،

ويبدو أثر جيته واضحاً في جلاء في هذه المسرحية التي يعتمد موضوعها على محاولة إبليس تحطيم إيمان إنسان عن طريق كشف الفساد والرذيلة المستشرية في المجتمع البشرى . وهنا نجد تحدياً جدياً لفكرة التقدم التي كانت قوة فعالة في عالم الفكر إبّان القرن التاسع عشر . وبجانب هذه المسرحية يجدر بنا التنويه بمسرحية مجربة أخرى كتبها ميهال فوروزمارتي Mihaly Vorosmarty بعنوان « كزوينجور وتوند Csongor es Tunda » التي طبعت عام ١٨٣١ والتي في رمزيها تذكرنا بمسرحية « فياب Fiabe » لجروى و « زاوبر بوسين Zauberpossen » لرايموند Raimund .

ويتمثل إسهام الدنمرك في هذا المضمار في إنتاج فردريك بالودان مولر Frederik Paludan Muller وهنريك هرتز Henrik Hertz . وتتضمن مسرحيات الكاتب الأول « حب ونفس Amor og Psyche-Amor and Psyche » ( ١٨٢٤ ) وكالانوس Kalanus ( ١٨٥٧ ) جمالا شاعريا غنائيا وإن كانت ضعيفة من الناحية المسرحية ، أما الكاتب الآخر فقد حظى بشهرة في زمانه بكتابه « ابنة الملك رينه King Rene's Daughter-Svend Drywigs Datter » ( ١٨٤٥ ) و « محنة عائلة شفيند Svend Drywigs Hus-The House of Svend Drying » ( ١٨٢٧ ) . وعلى العموم ، علينا أن ننظر إلى هذه الحركة الرومانتيكية الجديدة التي ظهرت فيما بين ١٨٣٠ و ١٨٧٠ على أنها حركة هامة فيما أحدثت من يقظة ووعي أكثر مما أسهمت به إيجابيا في الأدب المسرحي . إن هذه المجهودات قد أثارَت الروح القومية في كل مكان ، ومن هذا الحماس الملهب نشأت مسارح جديدة رعت بين جنباتها المقدسة أحلام المستقبل . لقد اختلف الأثر بالطبع من بلد إلى بلد ، ونخص بالذكر إنجلترا التي لم تحظ بشيء ذي قيمة كبيرة من مسرحيات كل من شريدان نويلز Sheridan Knowles وتينسون Tennyson . وفي بعض البلاد اتخذ هذا المجهود

الرومانتيكى معنى خلق أدب قوى ، أو إحياء ذاك الأدب بتفديده لاشكال ومفاهيم جديدة .

\* \* \* \*

## أوبرا فاجنر والهوة الصوفية

Opera & The Mystic Chasm : Wagner

ولقد لاحظنا من قبل كيف أن كثيراً من المسرحيات الرومانتيكية في هذا العصر قد حولت إلى أوبرات ، وهذا يذكرنا بما للشرح الموسيقى من كبير فضل على القضية الرومانتيكية . ونجد في إنتاج موتزارت Mozart ما يشبه المسرحية التي تدور حول عالم الجان fairy play ، وخاصة بالطبع في مسرحيته « دون جيوفانى » Ill Dissolute Punito Don Giovanni ، ( ١٧٨٧ ) وفي « الناي السحري » Zaulberflote-The Magic Flute ، ( ١٧٩١ ) . ونرى في جلاء أكثر ذاك التشابه بين المآسى الرومانتيكية والأوبرات في القرن التاسع عشر . ومن موضوع ميلودرامى نشأت في السنوات الأولى من ذلك القرن أوبرا النجاة rescue-opera الفرنسية التي نجد فيها البطل ( أو البطلة ) وقد أحاطته الاختصار وألقت به في قبضة شرير لينجو في نبل وإعجاز قبل أسدال الستار بقاليل . وتقف أوبرا « فيديليو » Fidelio ، لبيتوفن مثلاً واضحاً لهذا الطراز ولقد كتب روسيني بعد ذلك أوبرا « ولیم تل » William Tell ، ( ١٨٢٩ ) وتدفقت قوى الرومانسية في أوبرا « دونيزيتى » Donizetti ، الشهيرة باسم « لوسيا دى لامرمور » Lucia di Lammarmoor ، ( ١٨٣٥ ) . ثم نعب الكتاب عصور التاريخ بحثاً وراء مواضيع متناسهم ، فن تناول تاريخ الدروود Druido القدماء في بريطانيا وإيرلنده كبليني Bellini في أوبرا « نورما » Norma ، ( ١٨٣١ ) ومن تصدى لتاريخ مصر القديم كروسيني Rossini في « موسى في مصر » Mosi in

Egitto-Moses in Egypt ، ( ١٨١٨ ) ومن عالج عصوراً أحدث كبير بير Meyerbeer في « الهوجونوت Huguenots » ، ( ١٨٣٦ ) . وندخل إلى عالم السحر في أوبرا « فير Weber » ، الفاضحة التي تسمى « الرصاصات المسحورة The Charmed Bullets-Der Freischutz » ، ( ١٨٢١ ) . هذا في الوقت الذي جال فيه فيردى وصال بين ربوع الأدب المسرحي في كثير من البلدان ليستمد مواضيعاً لسلسلة أوبراته التي لا زالت تستحوذ على اهتمام الجماهير . فاقنيس أرناني Ernani ، ( ١٨٤٤ ) من هيجو وماكبث ( ١٨٤٧ ) من شيكسبير و « الشاعر المتجول Ill Trovator » ، ( ١٨٥٣ ) من سافدرا Saavedra و « ترفياتنا La Traviata » ، ( ١٨٥٣ ) من ديما الابن .

ولقد جعلت هذه الأعمال الجماهير على صلة كبيرة بالمواضيع الرومانتيكية ، وعندما نتذكر ازدياد إقبال الجماهير على مشاهدة الأوبرا ، فإننا ندرك قيمة هذه الأعمال في الاحتفاظ ، وفي نشر هذا الشعور الرومانتيكي . على أي حال ، إن رتشارد فاغنر قد بلغ بالأوبرا الرومانتيكية الذروة ، بما انتجه من أوبرات وأعمال نقدية . وكان فاغنر شخصاً قبيح المنظر ، ميالاً للسيطرة ، متحفزاً للعدوان ، وكانت نظرياته تعادل ما يطبوله من دوى . وبما أنه كان يقرع هذه الطبول بشدة ، فإنه تمكن من السيطرة على مشاعر مواطنيه وإذهاهم ، حتى ولو كان ذلك لفترة قصيرة .

وإذا كنا لا نبالي بأوبراته الأولى ، إلا أننا نولي أهمية تاريخية كبيرة إلى السلسلة الطويلة التي حاول أن يصل فيها إلى مرتبة سامية بعد ذلك . ابتداءً من أوبرا « تانهاوزر Tannhauser » ، ( ١٨٥٤ ) إلى « لوهنجريم Lohengrim » ، ( ١٨٥٠ ) و « كبار المغنين The Master Singers-Die Meistersinger » ( ١٨٦٧ ) إلى « خاتم النبولنج The Ring of the Nibelung-Der Ring des Nibelungen » ، ( وهي في أربعة أجزاء كتبت فيما بين ١٨٦٩ و ١٨٧٦ ) ثم « بارسيفال Parsifal » ، في ١٨٨٢ . ولقد حاول في هذه الأوبرات أن يخلق

فكرة جديدة تماما . وكان هدفه الاسمى هو أن يجعل المسرح الموسيقى جامعا لكل الفنون ، يحدوه في هذا هدف واضح المعالم ، ألا وهو جعل هذا المسرح الموسيقى نوعا من المعبد الصوفى يستمد منه الألمان الروح والإلهام . فأول شيء كان على أوبرا فاجنر أن تقوم به هو أن تصطبغ بالصبغة القومية ، ولقد أفاض التاريخ الألماني خلال السنوات الأخيرة في بيان مدى نجاح فاجنر في هذا المضمار . وعلاوة على هذا ، هناك هدفه الأكبر ، ألا وهو خالق لون من العرض المسرحى في نطاق الأوبرا بشكل لم يمهده المسرح من قبل ، بل لم يصل إلى مثله منذ أيام الإغريق - فكان على أوبرا فاجنر أن تكون عملا فنيا ذا وحدة كاملة ، حيث الشعر والموسيقى ، يدبجهما مؤلف واحد ، ويندجان في وحدة متناسقة .

ولتحقيق هذا الهدف بدأ فاجنر ، رغم ادعاءاته الرنانة ، ورغم جو الصوفية والسحر الذى يحيط به ابتكاراته ، بدأ متبعا للتراث السابق . وكان نيتشه محقا في تأكيد شعوره بأن فاجنر يعتمد أصلا على الرومانتيكية الفرنسية . لقد استوعب فاجنر كثيرا من مؤثرات هيجو وديما ، كما استمد مقدرته الفنية من أحقر كتاب المسرح شأنًا وأعنى به يوجين سكريب Eugene Scribe .

إن مقدرته الفنية لا جدال فيها ، بل قد يتقبله الناس كأعظم عبقرية في عصره . ولكن العبقرية تعمل لأهداف شتى وعبقرية فاجنر غررت به بالفعل . فإذا ما قارناه بموتزارت ورفقه وبيتهوفن وشاعريته ، فإنه يبرز أمامنا فجأة كأحد دخلاء الطبقة الوسطى ، الذى يستخدم ما أعطاه الله من مواهب في أغراض براقعة زائفة . وهنا تفضل الرومانتيكية السبيل ، بل إن مقدرته تدفع به في تيارات خطيرة . فعند ما تابع نيتشه ملاحظاته قائلا : إن فاجنر يعد رساما بين الموسيقيين ، وموسيقيًا بين الشعراء ، ومثلا بين الفنانين ، فإنه يفصح عن مرارة الاسمى الذى يشعر به لإساءة هذا العبقرى استخدام مواهبه ، ويؤنبه على الدوام لحياته الفنية التى لا تقتصر . ان نظرية الأوبرا كعمل فنى تتحد فيه الموسيقى والشعر لم تبد في



حد ذاتها عملا جديدا ، بل خليطا ملفقا من الموسيقى والكلمات والمناظر الهفافة ، والأضواء المتذبذبة . وإن العمل الفنى الحق ، مها اختلف كاتبه ، وسواء أكان فى دولة يسيطر عليها ملك أم شعب ، عمل أرستقراطى على الدوام : فدقة فاجنر ذاتها تفوح بالارستقراطية ، بينما تنتمى أوبراته إلى الطبقة الوسطى فى عدم تناسقها وانسجام عناصرها .

ورغم هذا فقد أحدث أثرا عميقا على المسرح . فكثير من التقاليد المسرحية الحديثة استمد وجوده من نظرياته . وإن كنا لم تألف الثثرة كالألمان عن هذه الهوة الصوفية Mystic Chasm بين الجمهور والممثلين ، هذه الهوة التى تنشأ عن وجود مسرح مضىء تفصله عن قاعة الجمهور المظلمة قبوة أمامية Proscerisum Arch وستار ، إلا أننا أخذنا عنه عادة إطفاء الأنوار تدريجيا فى قاعة جلوس الجمهور عند بداية المسرحية . وإنه لو اوضح هنا إلى حد ما أن فاجنر يسير بإحدى احتمالات هذا المسرح ، المكون على شكل إطار الصورة Proscenium Frame Stage ، إلى نهايتها المنطقية . إن فاجنر لم يسع ، كما فعل غيره ، إلى عرض مناظر واقعية توحى بأن الحائط الرابع قد اختفى بمعجزة من الحجر ، بل أن سعيه كان يرمى إلى تخدير مشاعر الجمهور حتى يتصور ، وكأنه من فعل سحر ، بأنه من أوائل الناس الذين أولوا نعمة التأمل فى معبد أقدس القداسات : ولكن رغم اختلاف عمل فاجنر هذا عن زملائه الواقعيين ، إلا أن الاهتمام الكبير الذى أولاه لهذه « الهوة الصوفية » يضعه على رأسهم .

ويمثل فاجنر عصره من ناحية أخرى كذلك . ففي تلك السنوات كان الكتاب المسرحيون الأكثر طموحا يفقدون القدرة على الفكاهة ، ويتصف فاجنر دون شك بافتقاره التام المؤسف لروح الفكاهة . إن الرومانتيكيين ينظرون للأمور نظرة جادة ، سواء اتجهوا إلى تصوير الواقع فى أسلوب مقبض ، أو سعوا إلى بحث الماضى الغابر فى ثوب براق . ويفوقهم فاجنر جميعا فى جديته وصرامته .

ورغم إعجابنا بموسيقاه العاصفة ، فإن عمله في ميدان المسرح لا يمكن أن نوليّه تقديرًا كبيراً . ففي تعاليه في جدية أهدافه ، وفي انهاكه في آراء شائخة ، ضحى بهذه الدقة التي لا تأتي إلا من السعى وراء الكمال في مجال محدود من مجالات النشاط المسرحي . إن تاريخ الأوبرا سيذكر اسمه بإجلال ، ولكن الدراما ، رغم أثره على بناء المسرح ذاته ، قدر لها أن تسير إلى الأمام بوحى مجهودات رجال تختلف ميولهم وأهدافهم وطرقهم عنه .

# الفصل الثاني

## مقدم الواقعية The Coming of Realism

### الميلودراما الواقعية

بينما كان فاجنر يبعث التاريخ الألماني القديم ، كان بعض كتاب المسرح أقل طموحا منه في انهماكهم ، في تمهيد الطريق للواقعية الجديدة ، التي قدر لها أن تكون اللون المسرحي الذي يميز هذا القرن أكثر من غيره .

وفي البداية كانت الميلودراما في أغلب الأحيان بعيدة ، بما تحويه من افتعال مثير ، عن الحياة العادية . ولقد تعتمد المؤلفون البحث عن مواضيع تستحوذ بغرائبها على انتباه الجماهير الشعبية ، التي كانت تتدفق على المسارح . وكما رأينا قبل ذلك بدأ على أي حال ظهور تغيير حوالى سنة ١٨٣٠ : فالكونت الإقطاعي الشرير تحول إلى أحد كبار الملاك ذوي الشوارب الممتولة ، وبدأت ابنة الحطاب العذراء تظهر في ثوب جديد كفتاة قروية معاصرة ، وتحول البطل الخارج على القانون إلى بحار أو جندي هائذ في أجازة إلى موطنه . ففي كثير من الميلودراما في شتى البلاد خلال القرنين الثالث والرابع من القرن التاسع عشر ساد الجو الريني المعاصر ، واستطاع الكتاب الاحتفاظ باهتمام الجمهور عن طريق مفاجآت الحبكة المسرحية من ناحية وعن طريق الجو العاطفي السائد في ثنايا المسرحية كالم ، وعن طريق الانجلاء المتزايد نحو عرض أشياء حقيقية على المسرح . ويبرز فنسنت كراملز Vincent Crummles غيره في هذا المجال .

وما أن مضى عقد واحد حتى استبدلت الميلودراما مشاهد القرية بمشاهد المدينة . وبدأ الممول الثرى Financier ، وإن كان ذلك لم يكن في غالب الأحيان ، يحل محل ملاك الاراضى ، وأخذت البطلة الآن من بين الطبقة العاملة الفقيرة كأن تكون عاملة أو حائكة مثلاً ، وأصبح البطل عاملاً ، وبدلاً من رؤية الخنازير والاوز حياً على خشبة المسرح رأينا العربات الجميلة ، وبدأت التأثيرات الحسية تحاول خلق جو يوحى بمحطام القطارات المتناثر أو بالحرائق في المصانع

وبهذه الخطوات سارت الميلودراما إلى الأمام . لقد ظلت رومانتيكية بما يوحى به أصل هذه الكلمة من معنى ، وانتقلت فقط من عالم الماضى إلى عالم الحاضر ، فتخلت عن العصور الوسطى وصارت مادية واقعية . لقد سارت هذه العملية ببطء بطبيعة الحال وكانت الخطوات التى تخطوها للأمام مترددة ، بل غالباً ما توقفت أثناء الطريق . ولم تصل هذه الميلودراما الواقعية إلى أقصى غايتها إلا فى السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر . وبالرغم من أن هذا التقدم كان يعوزه الحزم والعزم ، إلا أنه يبين دون شك الاتجاه العام الذى كان كتاب المسرح المحترفون ينسقون إليه عن طيب خاطر .

والآن وقد دعم كوتزيو وبكسیر ركورت الميلودراما ، لم تكن هناك حاجة ماسة إلى ظهور مؤلفين آخرين ، يتحررون من تأثير هذين الكاتبين ويتكرونا شيئاً جديداً ، فى هذا المضمار . ولأسباب هامة قد لا نذكر شيئاً عن كتاب الميلودراما الذين ظهروا فى منتصف هذا القرن . وسيكون كلامنا معاداً إذا حاولنا تتبع تطور الميلودراما فى أكثر من بلد واحد خلال هذه الفترة . ولأخذ فكرة عن هذا التطور يكفيننا تتبع الأمر فى المسرح الإنجليزى ، وإن كان تتبع هذا التطور فى أى بلد قد يبنى بنفس الغرض تماماً .

إن الانتقال من هذه المسرحيات المحبوبة مثل « شبح القلعة The Castle Spectre » ، ( ١٧٩٧ ) للكاتب م . ج . لويس M.G. Lewis وكتابات أتباعه

إلى مسرحيات مثل « العامل ليوك أو الابن المفقود Luke The Labourer or the Lost Son » ، للكاتب ج . ب . بكتستون G.B. Buckston يمكن تتبعه بسهولة فيما بين ١٨٠٠ إلى ١٨٣٠ . ومن ذلك الوقت فصاعداً نجد أنه بالرغم من احتفاظ العنصر الرومانتيكي الخلاب بمكانته ، إلا أن العنصر الواقعي كان يجذب إليه كتاباً أكثر طموحاً وأكبر هدفاً إلى حد ما مما سبق انخراطهم في هذا التيار . فديون بوسيكولت Dion Boucicault لم يكن أديباً عبقرياً ، ولكنه يفوق بكتستون أو إدوارد فيتزبول .

وفي المسرحيات الميلودرامية التي تعالج فيها مواضيع إيرلندية وأمريكية تتضح محاولته الارتفاع بفنه إلى مستوى لم يصله في مسرحيته السابقة المسماة « مصاص الدماء Vampire » ( ١٨٥٢ ) . ولقد أصابت مسرحياته مثل « الاوكتورون أو الحياة في لويزيانا The Octoroon; or; Life in Louisiana » ( ١٨٥٩ ) و « الشقراوات الجميلات أو عرائس جاريون The Collen Barn; or; The Brides of Garryowen » ( ١٨٦٠ ) نجاحاً تعدى ما نالته مسرحيات أخرى لم تعمر طويلاً وذلك لأن هذه المسرحيات كتبت فعلاً بعناية ومهارة أكثر . والقول نفسه ينطبق على مسرحية للكاتب توم تيلور Tom Taylor ذاع صيتها لفترة طويلة ألا وهي « المياه الساكنة عميقة الغور Still Waters Run Deep » ( ١٨٥٥ ) . وجدير بالذكر أن هذه المسرحية ومسرحية « الاوكتورون » ، تعالجان مشاكل جنسية وهو موضوع من المواضيع المحرم استعمالها في المسرحيات الأولى التي كتبت على هذا الطراز — ويجدر بالذكر أيضاً إدخال عنصر الجريمة في المسرحية الأولى من هاتين المسرحيتين . إن معالجة الجريمة كان شيئاً مألوفاً بالطبع في كل مسرحيات الميلودراما ولكن لم يعرض أمامنا مركز البوليس إلا في مسرحية « المياه الساكنة عميقة الغور » ، كما لا نجد البوليس السري يلعب دور البطل إلا في مسرحية كذلك التي كتبها المؤلف باسم « رجل معه تصريح بأجازة Ticket-of- »

man leave ، ( ١٨٦٣ ) إن شخصية البوليس السرى شخصية تتبع المدينة ، وأصبح من الآن فصاعدا منظر الشارع لا الطريق الضيق المخوف بالأشجار هو المنظر العادى فى المسرحية . وتعتبر مسرحية « جيم رجل القلم Jim Penman ، ( ١٨٨٦ ) للسير تشارلز يونج Charles Young تطورا منطقيا لمسرحية « تايلور ، . والقول نفسه ينطبق على مسرحية « ملك الفضة » التى كتبها هنرى هرمان Henry Herman وهنرى آرثر جونز Henry Arthur Jones .

وبمقدم جونز على أى حال تدخل فى نطاق مجال آخر لأن هذا المؤلف الذى يرتبط ذكره مع اسم السير آرثر بنيرو Sir Arthur Pinero ، يعتبر أحد المؤسسين الحقيقيين للمسرحية الأدبية الحديثة . وقد تعتمد قوة هذه الحركة الحديثة فى المسرح على الحقيقة القائلة ، أننا لا ندخل حدودها عن طريق مدخل واحد واسع تحيطه أذرع الأدب النبيلة فحسب بل عن طريق جانبي مجهول ، فإذا أتينا إلى مسرحية « تشفى » ، فلا نجد أمامنا إلا دليل الأدب فحسب . أما إذا أتينا إلى مسرحية « زوجة مستر تانكيراي الثانية The Second Mrs. Tanqueray ، ( ١٨٩٣ ) فإننا نعبّر طريقا مشروعا تماما ، على الرغم من أنه غير مطروق ، إلا أنه يصلها بمسرحية « شبح القلعة » .

\* \* \* \*

## سكريب والمسرحية ذات البناء الجيد

Scribe and the Well-Made Play

وفى أثناء هذا كان هناك تطور هام فى طريقة الكتابة المسرحية يأخذ بجراه فى فرنسا . ولقد نتج هذا عن ممارسة الميلودراما ورفيقتها الكوميدي فودويل Comedie-vaudeville من ناحية ، وعن اتجاهات فى مجال الملهاة من ناحية أخرى .

فمنذ الثورة الفرنسية حتى العقد الثالث للقرن التاسع عشر كانت الملهاة الفرنسية مزعزة الكيان . ولقد دعم المرسوم المشهور لسنة ١٧٩١ الحرية الكاملة للباسارح

ثم صدرت مراسيم بعد ذلك في ١٨٠٦ و ١٨٠٧ لم تقيد عدد المسارح فحسب بل أعادت الرقابة من جديد على المسرح نفسه . ثم صدرت مراسيم أخرى وأخذت اللوائح والقوانين تتغير باستمرار ، مما جعل المهتمين بشئون المسرح في وجل مما سيأتي به المستقبل من قيود جديدة . ومثل هذه الأحوال لا تساعد على ازدهار الملهاة ، كما أن الاتجاهات العامة للعصر لم تكن لترحب بمسرحيات مولير بما فيها من ضحك يبعث على التفكير والتأمل . وإذا لم نجد فيما كتب شيئاً ذا قيمة فإن هناك اتجاهين جديرين بالاعتبار . ويمكن وصف أولها بالرسم الآلى لشخص الملهاة ، ويمكن ملاحظة هذا على وجه الخصوص في إنتاج تشارلز اتين Charles Etienne ولويس بنوه بيكار Louis Benôt Picard . ولنأخذ مثلاً لهذا مسرحية تشارلز اتين المسماة « مسرحية لعب الحظ ، أو الدميات Un Jeu de la Fortune ou La Marionettes-Plat of Fortune or The Marionettes » ( ١٨٠٦ ) حيث تصور الشخص ك مخلوقات تتحرك تبعاً لشد خيوط خفية . وقد يعتبر هذا الاتجاه إلى حد ما مقابلاً ، ولو بطريقة لاشعورية ، إلى ما نلجده من اهتمام بالقدر في المآسى المقبضة التي كتبها الشعراء .

أما الاتجاه الثاني فنحو الواقعية . فمثل هذه المسرحية « لحظة طائشة Un Moment d'imprudence » ( ١٨١٩ ) التي كتبها اليكسيس چاك ماري وافلار Alexis-Jacques Maire Wafflard تبين ملهاة واقعية جديدة في سبيل التكوين ، فالمؤلف يصور الحياة هنا تصويراً حياً شيقاً . كما أنه عالج بمهارة مغامرات مسيو ومدام داركور D'Harcourt ، وهذه المغامرات التي يقرر مصيرها آخر الأمر أسباب اقتصادية ، تكتسب دقة مسرحية عن طريق شخصية مدام متديسير Madam de Montdesir التي تحيا حياة مزدوجة ، نمحي حياتها في ظروف وتنتحل اسم مدام دانج D'Ange في ظروف أخرى : فهي بالنسبة لمدام داركور « مدام دانج » ، بينما يعرفها زوجها باسمها الحقيقي . كما تسود نفس الروح

الواقعية المادية مسرحية « الكوميديون The Comedians-Les Comediens »  
( ١٨٢٠ ) وهى مسرحية لا تخلو من مميزات كتبها كازيمير دلافنى Casimir  
Delavigne وهو مؤلف نال شهرة أكثر بكتابه المسرحية الميلودرامية المسماة  
« مذبح صقلية Les Vêpres Siciliennes » ( ١٨١٩ ) .

فى هذا الجو أقبل يوجين سكريب Eugene Scribe . ولقد أدرك بخبرته  
العملية فى المسرح بأن الحصول على النجاح يستلزم طريقة مسرحية جديدة ، طريقة  
تلائم مسرحاً يختلف فى إمكانياته وشكله عن المسرح الذى مثلت عليه مسرحيات  
شيكسبير أو حتى ماسى راسين .

أن الشيء الذى يسترعى الاهتمام فى المسرحية فى نظر سكريب هو الحبكة المسرحية  
Plot ، ولذلك نجده يعود بنظره لا إلى ماريشوا الذى تعتبر قصصه مجرد أعذار  
واهمية يلتبس من ورائها فرصة كشف مكنون القلب والهواطف ، بل يرنو ببصره  
إلى بومارشيه الذى كان على الرغم من مهارته فى رسم الشخصوس ، يهتم أساساً  
بالحركة والدسائس . ولقد مكنته خبرته العملية فى الكتابة المسرحية أن يدرك  
أن أول ما يبغيه جمهور النظارة الشعبي هو قصة مسرحية تسرد بطريقة حية ،  
وأدرك كذلك أن كثيراً من الوسائل ، التى كانت تستخدم فى سرد القصص  
المسرحية فى الماضى ، لم تعد تناسب المسرح فى عصره ، بما حدث فيه من تغييرات .  
ولهذا وضع نصب عينيه مهمة ابتكار شكل يجعل كل ألوان القصص سواء  
أكانت ميلودراما أو ملهاة أو مهزلة تستهوى جماهير النظارة بأقل مجهود ممكن .  
وقد تقدر نجاحه فى هذه المهمة إذ أنه استطاع حقاً أن ينشئ ما يشبه مصنعا  
للمسرحيات حيث توجد وتبتكر وتحول هذه القصص بطريقة آلية إلى مادة  
شبيهة بتقديم للجمهور الذى يدفع لمشاهدتها المال عن طيب خاطر .

وكما لاحظ اسكندر ديما الصغير Alexandre Dumas fils أن سكريب  
لم تكن تستهويه الفكرة ولم يكن مخلصاً لإلا فى فئانه القيم التجارية التى كان يريد بها .



ففي نظر موسيه Musset كانت المسرحية كائناً فنياً، وأنها مهما كانت خارقة الخيال إلا أنها تتمتع بحقيقة ذاتية : أما في نظر سكريب فالمسرحية هي مسرحية تعد طبقاً لحطة آلية هي شيء دون حياة عضوية ذاتية .

يلقى ديما على الأثر بقوله « لا يعرف أحد أكثر من سكريب ، الذي تعوزه العقيدة والبساطة والهدف الفلسفي ، كيف يجري الحركة إن لم يكن في الشخصية أو الفكرة ففي الموضوع على الأقل ، وفي الموقف المسرحي على الأخص ، وأن يستخلص من هذا الموضوع وهذا الموقف التأثير المسرحي المنطقي ، ولا يجاريه أحد في فهم طريقة هضم أحدث الآراء ومطابقتها للمسرح على نطاق وبروح تعارض أحياناً تعارضاً كلياً مع المصدر الذي استقى منه هذه الآراء... إنه أغرب مرتجل رأيناه في تاريخ مسرحنا ، وأمر كاتب في رسم شخص لا حياة فيها . إنه شيكبير دون روح وقلب . »

ومن هذا الوصف لمقدرة سكريب ينتقل ديما إلى مقارنته بموسيه :

« إذا قارنا أياً من المسرحيات التي كتبها ؛ إما بنفسه أو بالاشتراك مع أحد الكتاب ، والتي بلغ عددها أربعمائة مسرحيات مثل : « يجب ألا نخلف أبداً ، و « نزوة ، و « لا يلزم إلا باب واحد يفتح أو يغلق ، يجب ألا نقطع بشيء . » - وهذه تعتبر شيئاً بسيطاً كتبه مؤلف مسرحي تعوزه الخبرة والدقة أكثر من أي كاتب آخر - فإننا نرى مسرحيات سكريب تتحلل وتتبخر في الهواء كأنها زئبق سخن لدرجة خمسين بعد الثلاثمائة ، لأن سكريب كان يجاهد من أجل الجهور دون قلب أو روح . بينما عصر موسيه قلبه وروحه في سبيل الإنسانية . إن إخلاص سكريب أضنى عليه ، دون أن يدري كل الإمكانات التي كانت تميزه دون غيره من الكتاب . »

حقاً إن مسرحيات سكريب العديدة تتبخر في الهواء إذا ما قورنت بالمسرحيات التي تنبع من القلب . إلا أن ديما كان من الحكمة حتى إنه لم يغفل لإدراك قيمة

المهارة الفنية التي يتمتع بها هذا الكاتب الشعبي . ولقد ختم ملاحظاته قائلاً :  
« إن الكاتب الذي يعرف الإنسان معرفة بلزك أو موسيه له ، والذي يعرف  
المسرح معرفة سكريب له سيكون أعظم كاتب مسرحي في العالم » .

وكما أن موسيه أثنى عمل أسلافه المباشرين كذلك أثنى سكريب عمل غيره ،  
هذا إذا نظرنا للأمر من ناحية الشكل المسرحي فحسب . ولقد استمد وحيه أساساً  
من كتاب الميودراما - الذين في تحاشيهم دراسة الشخص أو لولوا اهتماماً خاصاً  
بالحركة المسرحية ، ومن كتاب المازل الغنائية Vaudeville-farce التي شاعت  
بكثرة في أوائل القرن التاسع عشر . وأول مسرحية له تدعى « ليلة مع الحرس  
الوطني Une Nuit de la Garde Nationale » ( ١٨١٥ ) ولقد وصفت  
بأنها « لوحة غنائية Vaudeville Tableau » ولقد ظل سكريب متأثراً بطريقة  
كتابة الفودفيل حتى النهاية . وتبين هذه النبذة أهم عناصر فنه . فتبدأ المسرحية  
بعرض واضح للمناظر التي تدور فيها حوادث المسرحية . وفي إيجاز وقوة يحيط  
جمهور النظارة علماً بكل الحقائق التي تبني عليها الحوادث التالية وعند ما يلم الجمهور  
بهذه الحقائق ما على المؤلف إلا أن يأخذ في شد خيوط الدمى Puppets ،  
وفي دخول هذه الشخص وخروجها وما يترتب على ذلك من دسائس ما يستحوذ  
على اهتمامنا لدرجة تكاد ننسينا أنهم دى لا حياة فيها . يزيد من هذا الوهم الذي  
يسيطر علينا illusion كثرة استخدام الكاتب لمواضيع مستمدة من الحياة  
المعاصرة . وكما لاحظ ديمبا ، أن أهم ما يميز سكريب أكثر من أى شئ آخر هو  
مخاطبته لعصره .

وهذا لا يعنى بالطبع أن سكريب كان دائماً أبدا يختار موضوعاته من الحياة  
في عصره أو من موضوعات قريبة الصلة بها ، فكثير من مسرحياته تعالج موضوعات  
تاريخية وإن كانت في طريقة معالجتها تنحون نحو بعيداً عن التاريخ ، كما أن عدداً  
لا بأس به من مسرحياته يهرب بنا بعيداً عن الواقع إلى عالم الخيال . وقرب نهاية

عمله ككاتب مسرحى غير من النموذج المسرحى الذى كان يحتذى بكتابته فمعرضة  
Gnathie فكاهية folie-vaudeville تسمى والدب والباشا L'ours et le Pacha  
(١٨٢٠) بما فيها من مشاهد الحريم المثيرة لمشاعر الجمهور وبما فيها من حيل آلية  
تثير عجايب الشرق وروعه .

فى هذا الوقت كان الشعب فى باريس هائما مولعا بهذا المؤلف الشاب الموهوب ،  
وفى ذلك الوقت كان قد سيطر على فنه لدرجة تمكنه من استخدامه فى أى موضوع  
من الموضوعات . لقد بلغ الشكل العام للمسرحية ذات البناء الجيد La pièce bien  
faite درجة التمام . ومن الآن فصاعدا ولادة ثلاثين عاما تلت ، ظل سكريب  
يمد المسارح بسلسلة متلاحقة من المسرحيات غالبا ما تصاحبها الموسيقى ، وغالبا  
ما تزخر بمشاهد جديّة وفكاهية وهزلية صاغها فى قالب مسرحى بارع . ولقد  
تتابعت مسرحياته التى بلغت الخمسائة الواحدة تلو الأخرى فى تدفق مستمر . فهناك  
مسرحيات تصور نماذج من الحياة مثل : الأخت الصغيرة La petite Soeur  
( ١٨٢١ ) و السنة الثانية Le Seconde Année ، ( ١٨٣٠ ) و القبعة  
Le Chaperon ، ( ١٨٣٢ ) . وهناك مسرحيات جديّة تثير المواقف وتتغنى  
بالفضائل drames مثل مسرحية : رودلف ، أو الأخ والأخت ، Rodolphe  
ou frère et soeur ، أو لو شئت قل : كاميللا ، أو الأخت والأخ ، Camilla  
ou La soeur et frère ، ( ١٨٢٣ ) . وهناك مآسى عاطفية مثل المسرحية  
التي ذاع شأنها يوما ما ، أدرين لكوڤير Adrienne Lecouvreur ، ( ١٨٤٩ )  
التي كتبها بالاشتراك مع أرنست ليڤوفيه Ernest Legouvé . ولقد تعاونوا أيضا  
فى كتابة مسرحية تصل إلى نهاية سعيدة واسمها : معركة النساء أو مبارزة غرامية  
La bataille des dames, ou un duel en amour ، ( ١٨٤٩ ) . وهناك  
مسرحيات خيالية fantasies مثل : القطعة التى تحولت إلى امرأة La chatte  
metamorphosée en femme ، ( ١٨٥١ ) ومسرحية : الشيطان فى المدرسة

La fée aux الوردة الجنية « و مسرحية » (١٨٤٢) ، Le diable et l'école. roses-The Rose Fairy « (١٨٤٩) ، وهناك مسرحيات تزخر بالمشاهد الشرقية مثل « هايدى ، أو السر Haydée, ou le secret » (١٨٤٧) وهناك مسرحيات قريبة الشبه بالمسرحيات التاريخية كما نرى في « سيرين Sirène » (١٨٤٤) أو في مسرحية « ماركو سيادا » (١٨٥٢) وبهمة ومرح ومقدرة على الإثارة قدم لنا مكرب مسرحيات مثيرة ممتعة . إننا لا نكاد نجد شخصية حية في أى منها ، ولكنها كما شهد بذلك مؤلفون كثيرون من معاصريه تزخر بشقى الحوادث كما أنها فوق ذلك نماذج لا تكاد تخيب لمن يريد كتابة مثل هذا اللون المسرحى . ولقد بين بجلاء في مسرحيته التى تدعى « سلسلة Une Cheine » (١٨٤١) والتي أصابت شهرة عجيبة ، أنه قادر على إقناع الناس بمواقفه المسرحية التى تكاد جميعها تصطبغ بالافتعال ، وكان طبيعياً أن يستقصى زملاؤه أسرار فنه . وفى الحال قلده عدد غفير من الكتاب .

وأهم من ذلك أن الشكل الذى وضعه للكوميدي فودفيل يبين كذلك صلاحية تطبيقه على المسرحيات الجدية . ولن نغالى إذا قلنا إنه على الرغم من أن مسرحياته لم تصل إلى مراتب الامتياز إلا أنه قدم لغيره شكلاً كان العصر الرومانتيكى فى أشد الحاجة إليه . شكلاً يسمح بتدفق الأفكار والعواطف المسرحية . إن العقل الرومانتيكى كان يحنج إلى التشتت وإلى الغموض أحياناً ، ولكن الغموض والتشتت صفتان بعيدتان عن مستلزمات المسرح . لقد أنجز مكرب مهمة جارية . حتى وإن كان عن غير قصد . بتأكيده أهمية الحركة المسرحية وبإظهاره أن النجاح فى مضمار المسرح يستلزم التدبر والعناية بوسائل الإثارة المسرحية .

وعلى الرغم من انتشار نفوذ مكرب إلى ما وراء الحدود الفرنسية ، فإنه من الاهمية أن نتذكر بأنه حتى فى البلاد التى تدعم فيها أسلوبه فإننا نجد كتاباً أوروبيين كثيرين احتفظوا على الأقل بالعناصر الأساسية الموجودة فى تراثهم الوطنى

واستخدموا طريقة سكريب بشكل يمكنهم من خلق صفات أكثر فاعلية من الناحية المسرحية .

ففي أسبانيا مثلاً قدم الكاتب الأرجنتيني الأصل فتورواى لافيغا Ventura de la Vega هذا الطراز الجديد بعد أن ضمنه مظاهر أسبانية صرفة .  
فقوة مسرحية « رجل الدنيا El hombre del mundo-The man of the World » ( ١٨٤٥ ) تعود إلى تضافر هذه القوى المختلفة ، ولقد شاركه في هذه المجهودات الكاتب مريانو جوزا دى لارا الذى تعتبر مسرحيته « غلق المتجر No mas mostrador-Closing the Shop » ( ١٨٣١ ) إقتباساً صريحاً للمسرحية الفرنسية « السيد » مع تضمينها بعض العناصر الأسبانية ، ونفس الشيء حدث في إيطاليا إذ حالت روح جولدونى Goldoni والكوميديا الإيطالية من تقليد النماذج الفرنسية تقليداً حرفياً . فيسود الجو الفينيسى الحق مسرحية « السيدة الرومانتيكية والطبيب المداوى La donna romantica e il medico omeopatico-The Romantic Lady and the Homeopathic Doctor » ( ١٨٥٨ ) التى كتبها ركاردو كستلفيتشو Riccardo Castelvechio والى تعليل في طريقة ممتعة قصة إيرين العروس الشابة التى تنهد أسى وألما من جراء قرائتها لأروع القصص الرومانسية الفرنسية .

وتجلى الروح البولندية فيما كتبه الكونت كازيميارو زالويسكى Kazimiero Zalewski من مسرحيات مثل « دون مهر Bez posagu-Without a Dowry » ( ١٨٦٩ ) وزواج آيفيل Malzenotwo Apfel-The Apfel Marriage ، ( ١٨٨٧ ) ومسرحيات أخرى من النوع الذى يهتم بالمشاكل العائلية .

وفى تشيكوسلوفاكيا صور الكاتب عمانوئيل بوزديتش Emanuel Bozdech أسلوب سكريب لكى يتناسب مع ميوله الخاصة ، كما نرى في مسرحيته الشعبية « محاكمة السياسى The Politician's Trial » ( ١٨٧٤ ) .

وفي النمسا عالج إدوارد فون باورنفلد Eduard von Bauevnfeld أسلوب  
 مسكريب في مسرحيات مثل الاعترافات The Bekenntnisse  
 Acknowledgments (١٨٣٤) ومسرحية بسيط ورومانتيكي Burgerlich  
 and romantisch-Simple and Romantic (١٨٣٥) . وقدمت المجر  
 نوعا فريدا من أنواع الملهاء ، كما نرى في مسرحيات مثل الخطاب The Suitors-A  
 Kerok (١٨١٩) و . أوهام Illusions-Coaloddsok (١٨٢٨)  
 للكاتب كارولى كسفالودى Karoly Kisfaludy ومسرحية الهارب من  
 الجندية Szokott katone-The Deserter (١٨٤٥) للكاتب اده  
 سزجلجيتى Ede Szigligeti ، وإن كان الكاتب الاخير قد أصاب شهرة أكثر  
 بكتابه المطالب بالعرش A tronkerso-The Pretender (١٨٦٧)  
 وهى مأساة تستوحى حوادثها من القرن الثالث عشر . وتميز مسرحيته ، أوهام ،  
 بالصورة التى عرضتها لتخبط موكانى Mokany ، كما اشتهرت مسرحية الهارب  
 من الجندية ، بالصور الريفية الرائعة التى تزيج الستار عنها . ومن السويد تأتى  
 مسرحية الفرقة التمثيلية المتجولة The Touring Company-Elt resende  
 teaters allskap (١٨٤٢) للكاتب أوجست بلانشى ، وهى مسرحية  
 تعتمد صراحة على أسس فرنسية وإن اصطبغ جوها وشخصها بالطبع  
 الاسكتلندى نأوى المحض .

ويبدو عندما نتدبر هذه المسرحيات أننا نحاول على التو تقدير الأثر الفرنسى  
 القوى الذى كان له فضل كتابة عدد لا يحصى من المسرحيات فى شتى البلدان على  
 هذا الطراز الفرنسى ، الذى هو تعبير عن فلسفة آلية للمسرح Mechanistic  
 Philosophy كما أننا نحاول العناية العامة بالإلتجاهات الوطنية الثابتة التى لم يستطع  
 حتى هذا الأثر الفرنسى أن يبعدها تماما عن المسارح الأوربية .

## طريقة ساردو المسرحية Sardoodledum (أو السردوية)

ونتج عن مزج طريقة سكريب بالمقترحات التي أسفرت عنها التجارب الأولى لللمهأة الآلية ، وبامكانيات المسرحية الميلودرامية التي كانت توجه عنايتها وقتذاك إلى مواضع مادية واقعية - نتج شكل مسرحي جديد أخذ في الظهور رويدا رويدا . فمن ليتون Lytton ، إلى روبرتسون Robertson ، في إنجلترا ، ومن أوجيه إلى ساردو في فرنسا ، انهمك مختلف الكتاب المسرحيين في اعداد المسرح لما سيأتي به المستقبل - ودعوا ، وإن بدا في هذا بعض التناقض ، أسلوبا ثارا ضد الكتاب فيما بعد . وبالرغم من اضطراب تقدم الواقعية خلال تلك السنوات ، إلا أن الواقعية بالنسبة لعقد ما لم تكن لتلق إلا سخرية الكتاب الواقعيين في العقد التالي . وهكذا اتخذ هذا التقدم على الدوام مظهر أثر غير معترف به لا يقابله الجمهور إلا بعبارات الإحتقار والإزدراء ، ففي نظر روبرتسون بدا ليتون كاتباً من طراز قديم ، ونفس القول ينطبق على نظرة باينر لروبرتسون ، ورغمما عن هذا فإن خط التقدم من ليتون إلى بروساردون انقطاع على الإطلاق . إن طريقة ساردو (السردوية) كانت مصدر وحى وتهديد لكتاب المسرح في نهاية القرن التاسع عشر .

وإن كان معظم الإنتاج الوفير الموفق لفكتوريان ساردو Victorien Sardou ينتمي إلى أواخر القرن التاسع عشر ، إلا أنه يمدنا بأحدى الحلقات الأساسية التي تربط الأساليب المسرحية القديمة بالأساليب المستقبلية . ونظرة عاجلة إلى التطور المسرحي في فرنسا وإنجلترا في هذه الفترة نمكنا من ملاحظة ثلاثة تيارات رئيسية تنهأ جميعها وتنتهي بتكوين نهر واحد كبير ، وأولى هذه التيارات التيار الميلودرامي الذي يمثل ساردو في فرنسا وبوسيكولت Bouicault ، في إنجلترا . أما الثاني فهو التعبير الذي طرأ على المهزلة الكوميدية comedy-farce ويتمثل

هذا في «ايوجين لابش» Eugene Labiche ، و«ج. بايرون» H. J. Byron ، أما الثالث فهو محاولة ادخال المواضيع المعاصرة وخاصة تلك التي تتعلق بالزواج والمال . ولم يقتصر هذا التيار على كاتب أو مجموعة من الكتاب ولكنه نبع في عدة أماكن بطريقة لا تكاد تكون ملحوظة حتى ظهر لجأه في شكل نهر ثابت الجريان .

ولقد سار فكتوريان ساردو على خطوات سكريب بأمانة واخلاص وكان جل همه إنتاج مسرحيات قد تلقى نجاحا على خشبة المسرح ، ولقد برز نجاحه في ١٨٦٠ بكتابه مسرحية «قصاصة من ورق Les Pattes de mouche-A Scrap of Paper» ، التي لاقت رواجاً شعبياً لمدة طويلة ، وفي تتبعه لسكريب اتسع مجال كتابته بشكل كبير فشمل ما هو رومانتيكي وما هو تاريخي ، وما هو واقعي . وتلقى الحبكة المسرحية بالنسبة له اهتماماً أكثر من الشخصية أو الفكرة كما يسيطر الاهتمام باللوازم المسرحية على كتاباته . وكان لهذا الاهتمام أثره على كل حال إذ مكّنه من توسيع الشكل المسرحي الذي ابتدعه سكريب حتى يتلائم مع المسرح الذي كانت إمكانياته في ازدياد مضطرد . فعرف كيف يحسن استخدام التأثيرات الحسية الجديدة ، كما أثبت هو نفسه قدرة على القيام ببعض الابتكارات كاستخدام الجوع على المسرح ، لا كوحداث مستقلة في ذاتها بل كقوة فعالة في الحركة المسرحية ، وفي هذا الشأن وفي شئون أخرى مهد الطريق لمن سار على هدية من الكتاب المسرحيين .

ولن نقف طويلاً عند مسرحياته التاريخية مثل «تيودورا» Theodora ، (١٨٨٤) و«توسكا» La Tosca ، (١٨٨٧) و«روبسبير» Robespierre ، (١٨٩٩) و«مدام سان جين» Madam sans Gène ، التي كتبها عام ١٨٩٣ بالاشتراك مع «اميل مورو» Emile Moreau ، و«الساحرة» The Witch-La Sorcière ، (١٩٠٣) على الرغم من أن بعضها كتب وأعد بأدوار متناسب إلى حد كبير مع شخصية الممثلة ساره بارتارد ، وعلاوة على ذلك فإن هذا اللون من الكتابة المسرحية مكن ساردو من أن يقدم مسرحية من النجاح وأفضل مسرحياته



ألا وهي « الوطن La Patrie » ، ( ١٨٦٩ ) التي يكسدها فيها الإشارة الميلودرامية على المشاهد الواقعية مستغلا هذين العنصرين في اظهار الحب المفجع المعذب . ويتمثل هذا في المشهد الذي يكتشف فيه كارلو خيانة أصدقائه الثوار بفعل دولوريس وتدبيره . كان زوجها في طريقه إلى الإعدام عندما دبرت هي وكارلو الهروب من البلاد دكلية ، وهنا ظهرت الحقيقة على حين فجأة :

كارلو : تلك المرأة - في بيت الدوق - هذا الصباح ! تلك المرأة - في بيت الدوق - الليلة الماضية !

دولوريس : الليلة الماضية ؟

كارلو : إنها هي .

دولوريس : كلا !

كارلو : هو أنت : هو أنت ! لقد خنتنا ! أيتها الشقية - اتجرئين على الإنكار ؟

دولوريس : آه ، يا كارلو !

كارلو : ابعدي عني - لا تلمسيني !

( يخلص نفسه منها ويندفع إلى جهة اليمين حيث يلتقي بنفسه على الكرسي . )

دولوريس : رحمة بي !

كارلو : الانتقام الالهى ! وكنت أبحث عنها ! ها هي . من يكون غيرها ؟

دولوريس : ( التي كانت قد خرت إلى الأرض ) آه يا كارلو ! لا تلمني ! دع الآخرين يفعلون ذلك - لا أنت .

كارلو : شيطانة - خائنة - جبانة - جبانة !

دولوريس : ( تقترب منه وهي جائحة على ركبتيهما ) أنت لا تعرف كل شيء يا عزيزي كارلو . إنه كان ينبغي قتلك . عندما تركتني قال : « إنتي

ذاهب لقتله ! ، لقد كاد يطير صوابي من الفرع - كدت أجن تماماً  
يا كارلو ! إنني أقسم إنني كنت أهدى كالمجنونة ! وما حاولت إلا  
إنقاذك - إنني أحبك حباً جماً ! إن هذا من أجلك ، من  
من أجلك أنت !

كارلو : ( وقد أمسك بيدها ) حبك . إن حبك جعل مني غائناً ، غائناً  
للعمد . إن حبك الفتاك أودى بحياة هؤلاء الأشقياء المساكين  
وجلب الخراب لشعب بأسره ! إن حبك الفتاك لقطعة من  
السعير . إنني ألعنك ! إنني أمقتك . وأبغضك !  
( يطرحها أرضاً )

دولوريس : آه يا كارلو ، أقتلني !

كارلو : لا ، لم يحن الوقت !

دولوريس : ما أنت فاعل ؟

كارلو : ( وهو يجذبها إلى النافذة ) تعالي هنا ، أيتها السيدة ! أولاً ، أنظري  
إلى ما فعلت .

دولوريس : رحمة بي !

( لقد انعكس ضوء الحطب المشتعل على زجاج النوافذ - تسمع  
صيحات وتمتمات الرعب )

كارلو : أنظري ! إلى كومة الحطب - إنها تشتعل !

دولوريس : رحمة بي !

كارلو : أنظري - عدى ضحاياك !

دولوريس : كارلو - ناكر للجميل -

كارلو : ( يرفعها ويجبرها على مشاهدة المنظر ) يجب أن تعودى نفسك على

اللهب - يجب أن تكون لديك فكرة عن جهنم - جهنم التي نسير إليها بفعل حبك !

دولوريس : الرحمة !

كارلو : إصغى إلى ! لقد لمحوني !

إصغى الآن ، إصغى !

السجناء - كارلو - خائن ! خائن !

كارلو : أسمعين ؟

دولوريس : يا إلهي !

كارلو : ألا تسمعين كذلك صيحة الرجل وهو يموت : « تذكر ، قسمك » ؟

دولوريس : ( تنهض في فزع ) لا . لا .

كارلو : « اضرب ولا تأخذك الرحمة بالمذنب مما كانت شخصيته » ،

دولوريس : كارلو ، أفضربني ؟

كارلو : ( يستل خنجره ) قسمي !

دولوريس : ( وقد استبد بها الفزع وهي تحاول تخليص نفسها منه ) يديك أنت ؟

لا . لن تفعل هذا الرحمة بي - إنني خائفة !

كارلو : ( وقد ثارت ثأرته ) لقد أقسمت !

دولوريس : لا ، لا ، لا تفعل - أتركني !

كارلو : لقد أقسمت ، لقد أقسمت ! ( يوغل الخنجر فيها )

دولوريس : ( تسقط على الأرض ) الآن اذهب - لقد قتلتنى . وكنت أحبك

حياً حياً ، حياً حياً . ( ياتي كارلو بخنجره على الأرض )

كارلو : ( وقد طار صوابه ) لقد قتلتك ! أنا ! أنا !

دولوريس : والآن يمكنك على الأقل أن تلحق بي ! تعال .

كارلو : ( يخر على ركبتيه بجوارها وقد أصبحت جثة بلا حياة ، ويتهدد  
أسى وهو يكيّل عليها القبلات ) سألحق بك - ما أقعسى !  
دولوريس ، يا أعز حب لي ! يا إلهي ! يا إلهي !  
دولوريس : تعال إذن .

كارلو : ( يقف ) انتظري ! إنني آت إليك ! ( يجرى إلى النافذة ويجلس على  
قاعدتها ويصيح ) أيها الجلاد ! ( اضطراب في الميدان ) إنك في  
حاجه إلى رجل واحد ! افسح لي الطريق بين كومة الحطب !  
دولوريس : ( تنهض لتراه ) : آه !

كارلو : ( مخاطباً دولوريس وصوته كله رقة وحب ) أتريّن ؟ أنني آت ..  
إنني آت ! ( يندفع من الغرفة . وتموت دولوريس )

\* \* \* \*

أي جمهور شعبي لا يتأثر بهذا المشهد ؟ وأي مغرم بالواقعية على المسرح يمنع  
نفسه من الإبتسام أو الاستهزاء ؟

ولقد صاغ مكريب مسرحية إثر أخرى في نفس هذا القالب . ويستغل في  
مسرحية « الروحانية Spiritisme-Spiritualism » ، ( ١٨٩٧ ) اهتمام الناس  
وقتذاك بالغموض والأسرار بأن يعرض « سيمون Simone » ، وهي زوجة شابة  
استبد بها الغضب لإنهاك زوجها في البحث الروحاني فيدفعها أول الأمر إلى إتخاذ  
حبيب لها ، وإلى اشاعة خبر وفاتها فيما بعد ، وعندما هجرها حبيبها وجدت  
صديقا أثر على عقل زوجها حتى أقنعه باستحضار روحها من عالم الغيب وعند ذلك  
بالطبع تظهر سيمون الحقيقية .

وإذا طرحنا الشعر جانبا فإن هذا الموقف هو ذاته الذي نجده في مسرحية  
« شيكسبير المساء » ضجة بلا سبب ، وتصادف مسرحية « مارسيل Marcelle » ،

(١٨٩٦) نفس النجاح المسرحى . وهى تعالج قصة امرأة ذات ماض تنجو بطريقة فريدة من متاعها ، وتسير إلى نهاية أسعد بكثير مما قد يسمح به الكتاب الواقعيون . ومع ذلك عرف ساردو وأتباعه المباشرون كيف يحسنون استغلال هذه المقدرة المسرحية ذاتها فى خدمة المسرحية الواقعية . وقد يصدق هذا على مسرحيات مثل د دنيال روشا Daniel Rochat ، ( ١٨٨٠ ) .

وهنا نجد بطل المسرحية الملحد ذا الأفكار المتحررة يحتفل بزواجه المدنى من لى Lea الفتاة الأنجلو أمريكية ، ولكنه يسخر من الحفل الدينى الذى يلى ذلك . وتدور المسرحية كلها حول النزاع بين هذين الاثنين وتنتهى إلى غائمة لا تعد مقنعة إلى حد ما ، وعلى الرغم من أن هذه المسرحية لا تعتبر من الروائع وعلى الرغم من أننا نراها الآن ففيض بشئى العواطف الكاذبة ، إلا أنها تبين على خير وجه طريقة سكرىب المسرحية وقد استخدمت فى مناح جديدة لتتمشى مع مقتضيات الموضوعات المعاصرة .

ولا يعدو ساردو نفسه أكثر من كونه صورة طبق الأصل لكوتزيو وبكسيريكور اللذين أتيا قبله ، وإن لأعماله قيمة تاريخية جميلة فى تقدير ميول جماهير المسرح الباريسى وقتذاك ؛ وكان لمن أتى بعده نموذجاً ينبغى الاقتداء به ، ومعبوداً ينبغى تحطيمه .

ويرتبط ذكر ساردو بالكاتب يوجين لابيى Eugene Labiche ارتباطاً وثيقاً فى محاولتهما إمداد المسرح بمسرحيات ترفيهية ناجحة . ولكنه بدلاً من رعاية عنصر الميلودراما نجده يعتمد أساساً على الميزة الكوميديية Comedy-Farce مستخدماً طريقة سكرىب التى كانت قد شاعت وانتشرت وقتذاك فى مسرحيات كانت قد صممت أساساً لغرض إثارة الضحك .

وبالرغم من نجاحه فى عرض سلسلة شيقة من الصور الطريفة للحياة المعاصرة ، فإن معظم أعماله لا يكشف إلا عن قيمة ذاتية ضئيلة الشأن ، ومن الناحية الأخرى

يكشف عدد قليل منها - وخاصة مسرحية رحلة مسيو بيريثون Le Voyage de M. Perrichon (١٨٦٠) ومسرحية ذرا للرماد في الآعين La poudre aux yeux (١٨٦١) ، عن صفات اللون مسرحى سيأتى فيما بعد . وتعرض المسرحية الأولى قضية محددة المعالم وتوحى بأن الناس يميلون إلى ازدراء من يولونهم المعروف ، بينما يحبون من يدينون لهم بالمساعدة والعون . وفى مسرحية ذرا للرماد في الآعين ، تعتمد الحكمة المسرحية على فكرة المخبر والمظهر ، وتنشأ التعقيدات من المظاهر الاجتماعية التى تتخفى وراءها الشخصيات المختلفة . وإن كان من المحتمل أن لا يدبش لم يسهم فى هذه المسرحيات بشئ ذى بال فى التطور الذى طرأ على مسرحية الأفكار play of ideas إلا أن شعوره بالهدف العام من كتابة المسرحية وتضمنين هذا نطاق المهزلة لثى جدير بالاعتبار . ومعظم أعماله رغم هذا من النوع الممتع الذى لا يرمى إلى هدف ما ، كما نرى فى مسرحيته القبعة الإيطالية المصنوعة من القش Le chapeau de paille d'Italie (١٨٥١) التى تدور حول بطل شاب محترم يلتقى وسط تيه من المحاكات الهزلية غير المنتظرة لأن حصانه صادف أن أكل قشة كانت تتدلى من شجرة ما .

وبجانب هذين التيارين يجب أن نلاحظ كيف إن الموضوعات المستمدة من ظروف الحياة المعاصرة كانت قد بدأت حتى قبل ١٨٢٩ ، تلقى رعاية مسرحية . ونجد على سبيل المثال هذين الكاتبين الصغيرين حتماً ، إدوارد جوزيف مازير Edouard Joseph Mezeres وأدولف امي Adolphe Empis وقد تعاونا فى نفس هذه السنة فى كتابة مسرحية « الأم والبنت » La mère et la fille (١٨٣٠) وهى مسرحية تدور حول الزواج وعلاقته بالمال ، بينما كتبنا بعد ذلك بأربع سنوات مسرحية « علاقة » Une Liaison (١٨٣٤) التى تدور حول موضوع استغل بعد ذلك استغلالاً تاماً - ألا وهو موضوع العاهرة فى المحيط العالمى . وحتى قبل هذين التاريخين كان هناك كاتب صغير يسمى كاريمير بونجوز

Casimir Bonjour كتب مسرحية « النقود أو آداب العصر » L'argent, ou les moeurs du siècle (١٨٢٦) ، وهي مسرحية يدل عنوانها على موضوعها .

هذه مسرحيات ظهرت في أوائل القرن التاسع عشر ، فقد بدأ ساردو حياته ككاتب في ١٨٥٤ وسار بنا إلى القرن الحالى . وظهر عمل لايش أساساً في العقدين السادس والسابع من ذاك القرن ، وبالرغم من اختلاف هذه التيارات الثلاث في تواريتها إلا أنه يجب أن ننظر إليها دفعة واحدة ، هذا إذا اعتبرنا أن أهمية ساردو تبدو فيما يرمز إليه أكثر مما تبدو في شخصيته هو ، وإذا نظرنا إلى لايش نرى أنه أنقن فحسب المهزلة الكوميدية التى ورثها عن أسلافه . على أننا نجدهما يكونان أساس الميلودراما الواقعية والمهزلة الواقعية وإدخال المشاكل الاجتماعية ، وهى الصور التى يتميز بها النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

\* \* \* \*

## الواقعية الشعبية فى فرنسا

Popular Realism in France

ويتجلى اندماج هذه العناصر على خير ما يكون فى عمل الكاتب إميل أوجيه Emile Augier . ولقد بدأ بجورمانتيكى خيالى يصطبغ بالعاطفة الميلودرامية واقتفى أثر سكريب فى طريقه الفنية ثم أصبح أحد العمدة المؤسسة لأسلوب مسرحى جديد ، ولقد ظهر أول إنتاج له فى سنة ١٨٤٤ بمسرحية شعرية ضئيلة الشأن تسمى « هملوك Hemlock » أعقبها بعد فترة وجيزة بمسرحيتين شعريتين هما : المغامرة L'aventurière ، (١٨٤٨) وجبريل Gebrielle (١٨٤٩) ، وتثير هاتان المسرحيتان الاهتمام لما تماثلناه من موضوعات « فالمغامرة » تعرض صورة من التاريخ الغابر لماهرة تسمى كلوريند Clorinde تغيرت تغييراً كلياً بفعل حب

جديد استبد بفؤادها. ويوضح التباين الكبير بين حسن إدراك الطبقة البورجوازية وبين طيش الرومانتيكيين وحماسهم أننا في هذه المسرحية نقترّب من مسرحية « غادة الكاميليا La dame aux Camelia » ، وفي المسرحية الثانية « جبريل » يقدم أوجيه مشكلة واضحة المعالم ، وهدف المسرحية كلها لإثبات أفضلية المتعة الحلال التي تجنّبها المرأة من حياتها كزوجة محترمة على المتعة الزائلة التي تقتضيها إذا كانت عشيقاً ما . وهنا ندخل في نطاق مسرحية الأفكار Drama of ideas.

وبالرغم من هذا فإن الشكل لم يتلائم بعد مع المضمون . فالمشاهد والشخص والافكار تنتمى إلى الحياة الاجتماعية التي كانت سائدة في منتصف القرن التاسع عشر ، بينما رنين الشعر ينقلها إلى جو عصر آخر . على أي حال ، سرعان ما أعد أوجيه ، يوحى من ديما الابن Dumas fils دون شك ، العدة إلى إيجاد تلائم أكثر من ذي قبل بين الشكل والمضمون . وبدأت نتيجة هذا العزم في مسرحية « صهر المسيو بواريه Le gendarme de M. Poirier » ، ( ١٨٥٤ ) التي كتبها بالإشتراك مع جولز ساندو Jules Sandeau مؤلف قصة « حقائق وجلود Sacs et parchemins » ، التي اقتبست قصة المسرحية منها . وليس هناك شك في أن هذه المسرحية تكاد ترقى إلى مستوى روائع المسرح ، فالبراعة اللفظية التي تزخر بها مع ما فيها من هدف جدى أضفت عليها امتيازاً على ما شابها من مسرحيات . وتدور القصة أساساً حول صراع بين مثلين من المثل العليا ، فن ناحية يقف المركيز دى برزلز Marquis de presles ممثلاً لطبقة الأرستقراطية القديمة ، وفي الناحية الأخرى نجد المسيو بواريه ممثلاً للطبقة الوسطى الثرية . ولقد جعل الأخير ابنته أنطوانيت تتزوج جاستون حفيد البيت النبيل وما أن هم جاستون بالتمتع بزايا عروسه التي أثرت عائلتها من بعد فقر حتى أخذ والدها يقتر عليها ويتحدث بشكل ممحوج عن المال ، ويبدو خلوا من رقة الحاشية ودماثة الطبع . ولقد صور أوجيه في براعة واتزان بديع هذا الصراع بين الأرستقراطية



المتعالى الذى يعيش فى الماضى عاملاً محباً للسيطرة وأن تميز بالرفعة والنبل وبين البورجوازي المسكافح الذى يفتقر إلى التهذيب الأصيل، وقد تبدو غاتمة المسرحية عاطفية بعض الشيء. عند ما نبحث أنطوانيت بما تقسم به من نبل فى التفكير وكرامة أصيلة فى أن تغير من نظرة جاستون إليها من جشع إلى حب وهيام بها، ولكن هذه المسرحية تخلو تماماً من أى أثر للساوى\* التى تجمعت وأفسدت مسرحيات القرن الثامن عشر. ففيها تنجلي الروح الحديثة ويقضى للقارى\* ولجمهور النظارة التمتع بها والإفادة منها.

وقد يكون اهتمام أوجيه بالأفكار الاخلاقية أهم مساهمة من جانبه للحركة الواقعية فى منتصف القرن التاسع عشر. ويبدو المغزى الاخلاقى أكثر جلاء فى مسرحية « زواج أولمبيا Le mariage d'Olympia ( ١٨٥٥ ) » التى تعتبر كنوع من الرد على مسرحية « غادة الكاميليا ». إن أوجيه كان قد أعد نفسه فى مسرحية « المغامرة » لتقبل فكرة العاهرة النائية ، ولكنه لم يكن على استعداد ليسمح لها بأن تلوث شرف العائلة . إن أولمبيا امرأة تمكنت من أن تفسى حياة الخطيئة نسياناً كلياً بأن لجأت إلى تغيير اسمها . وفى ثوبها الجديد تتزوج هنرى بن عم الماركيز دى بيجيرو Puygerou الذى رحب بها فى الدوائر الأرستقراطية . إلا أن طبيعتها كانت شريرة تماماً . خنت إلى حياتها السابقة وما فيها من إثارات عاطفية ودفعها التبرم إلى فضيحة لصقت بالبريئة جينيفيف Gèneviève . وتفضحها أفعالها ويطلق الماركيز الكهل الرصاص عليها فى النهاية دفاعاً عن شرف أسرته ، ويبدو وهو يحشو مسدسه بالرصاص من جديد لينتحر ، عند ما يسدل الستار على المسرحية .

وفى مسرحياته التالية أكد أوجيه آرائه فى الحياة التى تقسم بحسن الإدراك والتعقل . لم يكن ثورياً وبذا بدا له التطرف الرومانتيكى خطراً جسيماً . إن رسالته فى نظره هى عرض صور واقعية للمجتمع المعاصر ، والدفاع عن الفضائل الأساسية

مصورا ضرور حياة لندن في كلتا مسرحيته « الشباب La Jeunesse » (١٨٥٨) و « انحلال Les Lionnes Pauvres-Dissipation » التي كتبها بالإشتراك مع إدوارد فوسير Edouard Fournier في ١٨٥٨. وفي الوقعا Les Effrontés The Impertinents (١٨٦١) يهاجم فظائع الصحافة الحديثة والسلطة التي تضعضعها في يد بعض الأفراد ، كما أنه ناقش مشاكل تتعلق بالسياسة ورجال الكنيسة في « ابن جيبويه Le fils de Giboyer » (١٨٦٢) التي أثارت ضجة وقتئذ ، كما يعالج موضوع الطلاق في مسرحية « مدام كافرليت Madame Caverlet » (١٨٧٦) . وأجعل من هذه مسرحية « عائلة فورتشامبو Fourchambault » (١٨٧٨) وفيها يعرض لعائلة من الطبقة المتوسطة الثرية ، فنجد شخصية مدام فورتشامبو بما فيها من سوقية ، وليوبولد الابن المنحل الذي يحمل بين طياته بعض الخير على الرغم من هذا ، وماري Marie وهي إحدى أفراد العائلة الفقراء ، ثم نجد برنارد الابن غير الشرعى الذى يبدو كرمز العناية الإلهية فينفذ العائلة بطريقة عاطفية من الإفلاس ، ويكافأ بزواجه من ماري عندما تسدل الستار . ففي كل هذه المسرحيات تبدو مهارة أوجيه واهتمامه برسم الشخص و عرض فلسفته التي أضفت ، رغم سطحيته البسيطة ، طابعا مزيذا على مشاهد المسرحية . لقد برهنت مسرحيات أوجيه على صلاحية استخدام المسرح كنصا لعرض الأفكار ، واتخذت طابعا شيقا متمعا بانخراطها في ثنايا الحبكة المسرحية التي تسير في براعة فنية ورثها عن سكريب .

وأهم رفيق لأوجيه في هذا المضمار الكاتب المسرحي اسكندر ديما الابن Alexandre Dumas fils الذي تمتد حياته ككاتب من ١٨٥٢ عندما كتب « غادة الكاميليا » إلى سنة ١٨٨٧ عندما كتب فرانسيسون Francillon . ومثله مثل أوجيه في الإهتمام بالهدف الجدى وفي تتبعه لخطى سكريب الفنية ، وإن أضنى على نفوذ سكريب هذا قوة تعود إلى عنايته بدراسة اسلوب « كورنى

Corneille ، وفي تفصيه لجوانب الحياة المعاصرة . ورغمما عن هذا يزداد وضوح الاتجاه الذى يميز واقعية القرن التاسع عشر فى كتاباته أكثر من كتابات أوجيه . وتبدو شخصه وليدة للظروف المحيطة بها ، تبدو كدمى عصفت بها دون هواه ظروف قويه غاشمة تلقى بها ذات اليمين وذات الشمال بواسطة خيوط خفيفة ؛ كما أن هناك اتجاه فى كتابته إلى تحرى الواقعية فى الجوانب القائمة للحياة فحسب .

لقد اضطر كتاب المسرحية الرومانتيكية الواقعية فى هذا العصر ، بدافع ثورتهم على الموضوعات التى كانت شائعة لدى الكتاب الرومانتيكيين إلى التخلي عن الجوانب البراقة إلى العناية بنواحي الحياة المقبضة .

وتتجلى مميزات كتابته فى أولى مسرحياته « غادة الكاميليا » ( التى كثيراً ما كانت تمثل بإسم كاميل Camille ) ، التى تتخذ من مرجريت جوتيه العاهرة بطلة لها ، وطبقاً لطريقة سكريب الفنية كرس ديما الفصل الأول كله تقريباً إلى عرض الوسط الذى تعيش فيه هذه البطلة . وما إن تم هذا حتى سارت المسرحية قدما إلى خاتمتها المفجعة ، لقد شعر قلب مرجريت بالحب لأول مرة ، وأعدت العدة لأن ترحل مع حبيبها ارمان إلى الريف لقضاء فصل الصيف . فيصل والده ويعرض الموقف لها ببراعة فيقنعها بأن تهجره إذا كانت صادقة فى حبها له ، وهنا تقوم بالتضحية الكبرى فتكتب إلى ارمان بأنها قررت هجره إلى حبيب آخر ، وفى ثورة غضبه وسكره يسبها على الملأ . ويذوى عودها من جراء هذه الاحداث العاصفة وتموت بين ذراعى ارمان فى اللحظة التى عاد اليها نادما مستغفرا بعد أن عرف الحقيقة .

وكان وقع هذه المسرحية على باريس كالعاصفة . لقد بكى كل من فى المسرح وتند أسفا على مرجريت المسكينة ، وعند ما حاول أوجيه أن يثير بعض الاعتبارات الأخرى لهذه المشكلة فى مسرحية « زواج اولمبيا » ؟ لم يصب إلا نجاحاً قصير الأيد . إن هذا اللون الخاص من المسرحية الواقعية قد ثبتت دعائمه . وكانت

هذه الدعائم أرسخ قديما في مسرحية «عالم في منتصف الطريق» Le demi-monde ، (١٨٥٥) وهي مسرحية أضاف عنوانها كلمة جديدة للغة الفرنسية ، بل إلى اللغة الدولية بالفعل . و demi-monde هذا العالم في منتصف الطريق ملجأ لكل من ترك بيئته الاجتماعية ، وهو يأوى على السواء رجالا ونساء ، أناخ عليهم الدهر ، ورجالا ونساء تحسنت أحوالهم الاجتماعية فسعوا إلى طبقة اجتماعية أعلى ولكنهم لم يجدوا إلى الدخول إليها سبيلا ، وتعيش في هذا العالم سوزان الجميلة التي تنسم بالأنانية وحب الذات والتي تلقى حباتها على البطل الشاب « ريموند دي نانجاك Raymond de Nenjac » ، رغم التحذير الشديد الذي لقيه من صديقه الساخر « أوليفيه دي جالان Olivier de Jalin » الحبيب السابق لها . ويتشاجر الرجلان نتيجة هذا ويتبارزان ، ولكن في النهاية تنكشف خيانة سوزان وينتهي كل شيء على ما يرام لبطل المسرحية .

وتستحوذ الطريقة التي كاد يركزها ديما جل همه على البيئة الاجتماعية للمسرحية انتباهنا . فالاهتمام ينصب على الظروف الاجتماعية أكثر منه على الشخصيات بل إن البيئة الاجتماعية هذه هي التي تلعب الدور الرئيسي في المسرحية لا شخصية كدي نانجاك مثلا .

وتلت هذه المسرحية بعد مرور سنتين مسرحية « مشكلة مالية A Question Money of -La question d'Argent » (١٨٥٧) وهنا يتجه ديما لا إلى تطوير بيئة اجتماعية بل إلى معالجة مشكلة من المشاكل . وتدور هذه المشكلة أساسا حول محاسن ومساوى النظام الرأسمالي . إن قصة هذا الشاب الفقير المنبت « جيرود Giraud » ، الذي كان يعد نفسه للزواج من « اليزا دي رونكورت Elisa de Roncourt » ، لمجرد الحصول على مكانة لائقة في الحياة لا تهم كثيرا إذا ما قورنت بالمشكلة الأساسية - هل الإنسان مصيب إذا ما استخدم الفس والحديعة ( في هذه الحالة التظاهر باعتزال العمل من أجل خفض قيمة أسهم

الشركة ليحصل على ربح ضخم لأمواله المشتغلة ) ولقد شاع هذا الموضوع منذ أيام ديما حتى إنه الآن اقتحم ميدان القصة البوليسية لدرجة جعلته يفقد الكثير من أثره علينا . وقد نرى أن مسرحية « مشكلة مالية » لا تكشف في بنائها المسرحي عن نفس البراعة التي نلاحظها في مسرحيات ديما السابقة . وفي الوقت نفسه قد يتسنى لنا تصور الأثر الذي تركه هذا العرض الجريء لهذه المشكلة على الجمهور المعاصر ، هذه المشكلة التي أشار إليها الكتاب من قبل ولكنهم لم يعبروا عنها بمثل هذه الدقة وهذه الفاعلية .

ويأتى شئٌ جديد بظهور مسرحية ديما التي تدعى « الابن غير الشرعى » *Le fils Naturel-The Illegitimate Son* ، ( ١٨٥٨ ) فهي تعتبر الآن باعتراف الجميع بداية المسرحية الحديثة التي تعالج مشكلة من المشاكل *thesis-play* . ولقد صممها ديما وهو مدرك لما يفعله تمام الإدراك . « الفن من أجل الفن » كلمات لا معنى لها ، هكذا صاح ديما معبرا عن رأيه واستمر يبرر عن اعتقاده في أن رسالة الكاتب المسرحي هي الوعظ والإرشاد . والعظة التي يركز عليها في مسرحيته « الابن غير الشرعى » هي « أولاد الحرام *illegitimacy* » ومن أهم مزايا هذه المسرحية هي جرأة الواعظ في عرض رأى من لدنه بدلا من مجرد إسماع جمهور المصلين العبر المألوفة . ويتتبع ديما عن طريقة حبكة قصصية غاية في التعقيد ، « صير » جاك دى بواسكينى *Jacques de Boisceny* ، الابن غير الشرعى الذي استطاع بما له من صفات رفيعة أن يصبح شخصية من الشخصيات البارزة في عصره . ووالده يدعى « تشارلز ستيرناى *Charles Sternay* » ، إنسان محب لذاته هجرته عشيقته ليتزوج من عائلة أرستقراطية . ولقد غضب بادی الأمر عندما عرف الناس إنه أب لجاك ، ولكنه ما إن أخذ نجم هذا الشاب يعلو وريدا رويدا في دنيا الناس والأعمال حتى سعى إليه والده هذا لكي يعلن اعترافه ببنوته ، لكن بدون جدوى لقد انتظر الجمهور دون الشك في أن يجتمع شمل

الابن والاب بطريقة عاطفية قبل أن تسدل الستار على المسرحية : إلا أن ديما جمل بطل مسرحيته يتسمى باسم والدته ويظل هو ووالده على غير وفاق .

وبعد أن كتب عدة مسرحيات ليست بالغة الأثر هم ديما إلى توسيع مجال ابتكاره المسرحى بأن كتب مسرحية « آراء مدام أوبراي Madam Aubray's ideas - Les idées de Mme. Aubray » (١٨٦٧) التى يتناول فيها بالبحث والدراسة مايجب أن تكون عليه المسرحية فى الظروف الاجتماعية الحديثة . والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى مدام أوبراي وهى امرأة تؤمن بما تمليه عليها نفسها الخبرة أكثر من إيمانها بقوانين المجتمع الذى تعيش فيه . ويقع ابنها كامي Camille الذى تحبه وتمعه ، فى غرام جانين Jeannine التى تتظاهر بأنها أرملة مع كونها فى الحقيقة أم لطفل غير شرعى . وعندما طلب كامي موافقة والدته على زواجهما قبل بالرفض ، ولكن بعد أن تظاهرت جانين أمام كامي فى ساعة من ساعات النبل وإنكار الذات بأن لها غزوات غرامية سابقة تتأثر الأم غاية التأثير وتوافق على زواجهما . هذه ولا شك مسرحية جذيرة بالاهتمام ولم يبد ديما فيها مهارة فائقة فى كشف مايدور فى ذهن مدام أوبراي نفسها لحسب ، بل أهم من ذلك وأجل ؛ مهارته فى تبيان أثر شخصيتها على من كان على صلة بها من الناس . وتصطبغ الفكرة العامة ولا شك بالعاطفية المرهفة كما تحور المواقف أحيانا لتلائم مع الهدف الذى يرى إليه المؤلف ، ومع هذا فإن المسرحية تدمو على ما كتب من مسرحيات الافكار فى العقدين السادس والسابع من القرن التاسع عشر فى وضوح الهدف وأمانة المقصد .

وتبع ذلك سلسلة من المسرحيات المتباعدة حول موضوع العلاقات غير الشرعية

Une visite de Illicit relations فى المسرحية الساخرة « نداء شهر العسل »  
Noces-A honeymoon Call (١٨٧١) نرى زوجها يميل إلى عشيقه سابقة  
عندما يظن أنها قد عشقت أحباء عديدين . ولكن ما إن يقين وفاؤها لذكراه

حتى يصد عنها ويفضل البقاء مع زوجته عن استئناف علاقة غير شرعية مع امرأة من هذا النوع .

وتختلف هذه السخرية وتتخذ طابعاً مريراً في مسرحية « الاميرة جورج La Princesse Georges » ( ١٨٧١ ) . فالأمير زوج سيثيرين Severine على علاقة بسلفاني Sylvanie زوجة الكونت دي تيريموند Terremonde وبدافع من حبها لزوجها تبلغ الزوجة المكشوفة الكونت بالامر ، ويخيب ظنها بعدئذ حينما تعلم بعزمه على قتل غريمه عندما يأتي اللقاء عشيقته . وتسمع طلاقة ، ويستبد اليأس بسيثيرين ، وعلى حين فجأة يتضح أن القتل ليس زوجها بل شاب شقي يدعى « دي فوديت Foudette » ، وهو عشيق آخر لسلفاني سار ، دون علم منه إلى الفخ المنسوب لغيره . إن هذا الحل بارع أكثر من اللازم ، إذ أنه رغما عن استمداد أذهاننا للاعتراف بأن المؤلف عرج بهذه الحبكة المسرحية التي كثر استخدامها لدرجة الابتئال إلى وجهة تثير الشوق والاهتمام ، ورغما عن اعترافنا بأنه تابع هدفه هذا ببيان فعل القدر الاعمى في عالم العلاقات الجنسية المحرمة فإن المشهد الأخير بما فيه من حوادث غير متوقعة يثير فينا بكل تأكيد شعورا بالتصنع والتكلف . وتزخر هذه المسرحية بالأفكار والآراء مثلها في ذلك مثل المسرحيات المماثلة التي ستأتي فيما بعد .

وما يجدر ملاحظته - وبخاصة عند مقارنة ديما كسكاتب مسرحي بمن تلاه مباشرة من الكتاب بأنه اتجه من هذه المسرحيات الواقعية الصرفة إلى نوع من المسرحية يتسم بلون من الجو الصوفي ، رغم احتفاظه بالمظهر الواقعي . ففي مقدمة مسرحيته « زوجة كلود La Femme de Claude » ( ١٨٧٣ ) يتحدث ديما إلى الجمهور عن أعماله الأخيرة بأنها « رمزية صرفة » ، « إن كلود لم يقتل زوجته ، هكذا يصرح » إن الكاتب المسرحي لا يقتل امرأة ، بل لإنهما معا يحيطان بالوحش Beast ، ولكتابتها بعد نشوب الحرب مع بروسيا Prussia مزجت مسرحية

« زوجة كلود ، موضوعا عن الجاسوسية بموضوع يتعلق بالزنا ، إن سيزارين زوجة لمخترع عظيم تمجيد حياة في غاية الانحلال والتهتك . وتقع في حبائل جاسوس ألماني يسمى كارتانياك وتستولى على لب مساعد زوجها النابه « أنطونان Antonin ، وفي النهاية عندما تفشل في محاولة سرقة بعض الخطط العسكرية يطلق كلود عليها الرصاص - بطريقة رمزية بالبندقية الجديدة التي اخترعها أنطونان - ويلقي الوحش الهزيمة .

إن الأسلوب الرمزي وكذلك أسلوب « الأميرة جورج » يبين على التو مواطن القوة ومواطن الضعف لدى ديما . وتعتمد قوته على تمكنه مما يسمى بالمنطق المسرحي . وبالرغم من أن التحليل قد يبين زيف العاطفة في كثير من مشاهد غادة الكاميليا إلا أن اتساع المجال والاقتصاد في استخدام الوسائل الفنية التي تعلمها عن مكربب جملا منها مسرحية مفضلة لدى الجماهير . وفوق كل هذا عرف ديما كيف يستحوذ على انتباه جماهير النظارة . وفي الوقت عينه نتلس في هذه القوة موطن الضعف الدفين . فطالما يظل الكاتب محتفظاً بمستوى « غادة الكاميليا » يسير كل شيء على ما يرام ، ولكنه عندما يحاول التعمق يلقي به إلى التهلكة جو التصنع والتكلف الذي هو لازمة طبيعية للمسرحية ذات البناء الجيد . فتبدو في صراحة وجلالة الأعمدة والأساليب الآلية التي اعتمدت عليها المسرحية ، وينفثع الإيحاء الوهمي بأن ما يجري على المسرح قطعة من الحياة .

وإلى جانب أوجيه قد نعتبر ديما من أهم أعضاء هذه المجموعة المسرحية التي عازمت على تدعيم الواقعية الجديدة وإدخال المشاكل الاجتماعية في المسرحية واستخدام المسرح لنشر الأفكار ، وإن لم يصل أي منهما إلى مراقى البقورية .

ولقد استخدم عشرات من الكتاب هذا الأسلوب المسرحي الجديد وأكثروا من معالجة مشاكل الطبقة البورجوازية وبخاصة ما يتعلق بالزواج والمال . ومن بين هؤلاء نجد الكاتب فرنسوا بوانسارد François Poinsard مسرحية



، الشرف والمال L'Honneur et l'argent ، ( ١٨٥٣ ) والكاتب بول آرین Paul Arène بمسرحية ، الوارث بيرو Pierrot Heriter ، ( ١٨٦٥ ) وتودو پارير Barrière بمسرحيته ، ويل للغلوب Malheur aux vaincus ، ( ١٨٧٠ ) وجاك بورنيه Jacques Bornet بمسرحيته ، المرابي L'Usurier ، ( ١٨٧٠ ) وفيكتور سيجور Victor Sejour بمسرحيته ، عملة الشيطان L'Argent du diable ، ومن هؤلاء الكتاب قليل يستحق التنويه الخاص . فبلازك Honore de Balzac لديه بعض الامتياز ولو أنه استحوذ على الاهتمام به ، الكوميديا الإنسانية Comédie Humaine ، أكثر مما فعل بمسرحياته مثل ، امرأة الأب La Maratre ، ( ١٨٤٨ ) ومسرحية ، مراكديه Mercadet ، ( ١٨٥١ ) وإن كانت الأخيرة دراسة لاذعة للمضاربات المالية تمتاز ببعض المشاهد الرائعة وتستحق الذكر كذلك هذه المسرحية الشيقة ، الثورة La revolte ، التي كتبها في ١٨٧٠ الكونت فيليب دي فيليير دي ليل آدم Count Philippe de Villiere de L'isle Adam وهي تمهيد لا بأس به لمسرحية ، بيت الدمية A Doll's House ، لابسن وإن أثار هذه المسرحيات قليلا من الاهتمام فذلك لأن انتصارات المسرح الواقعي الحقة ستأتي فيما بعد .

\* \* \* \*

## استشعارات واقعية في إنجلترا

Realistic Gropings in England

وإن كان المسرح الإنجليزي لم يفتح كتابا مسرحيين من طراز ديما أو أوجيه إلا أنه في الإمكان ونحن في لندن ، تتبع نفس الحركات التي سادت المسرح الباريسي .

ففي سنة ١٨٤٠ ظهرت مسرحية تدعى ، المال Money ، للورد ليتون Lord Lytton ويقف عنوانها شاهداً على موضوعها . فهنا نجد اتفاقاً مباشراً

مع المسرحيات الفرنسية التي نقصت وقتذاك وفيما بعد، مشاكل الثروة، وحاولت فضح بعض رذائل الطبقة البورجوازية . وتتجلى هذه الروح في المشهد الذي تليت فيه وصية المستر موردنت الغني . لقد تجمع الاقارب وكلهم شغف وانتظار . وكان من بينهم إيفيلين بطل المسرحية الفقير ومحبته كلارا ولقد استولت مرارة الحبيبة على أفراد الأسرة الاثرياء واحداً بعد واحد ، ثم تحمل الصدمة عند قراءة المحامي للوصية :

شارب : « وتمشيا مع ما سبق ذكره من وصايا ، أوصى بوحى إرادتي بترك كل ثروتي من أسهم وسندات ووثائق مالية وأموال في بنك الهند إلى ألفرد إيفيلين جاعلا إياه الوارث الوحيد لما تبقى من ثروتي . متعاوناً في تنفيذ ذلك مع المذكور هنري جرافز المحترم ( صمت ثم حركة من الجميع اللهم إلا شارب ) الآن أو فيما سبق طالب في كلية ترينيتي بكمبرج ( اضطراب عام ) لكونه غريب الاطوار مثلي ، والشخص الوحيد من بين عائلتي الذي لم يتملقي ولكونه ذاق مرارة الحرمان فمن الأرجح حسن استغلاله للثروة ، والآن يا سيدي ما على إلا أن أتمنى لك السعادة وأقدم لك هذا الخطاب من المرحوم ، إنى أعتقد أنه خطاب هام .

( ينهض الجميع )

إيفيلين : ( ينظر إلى كلارا ) آه يا كلارا ، لو إنك أوليتيني حبك !

كلارا : ( تتبعد عنه مخاطبة الجمهور ) إن ثروته ، أكثر من فقره ؛

تفصلني عنه إلى الأبد !

لادى فرانكلين : أتمنى لك السعادة .

( يتجمع الجميع في هيئة جوقة حول إيفيلين لتنهته ) نتمنى لك السعادة .

السرجون : ( مخاطباً جورجينا ) إذهبي يا ابنتي — تشجى — إنه عريس ممتاز ! أيها الشاب العزيز أتمنى لك السعادة ، إنك رجل عظيم الآن رجل عظيم تماماً ! أتمنى لك السعادة !

إيفيلين : ( مخاطباً الجمهور ) وهى الوحيدة التى لم تتكلم !

جلوسمور : لو تجدنى صالحاً لأية خدمة لك ...

ستوت : أو أنا ، كذلك ، يا سيدى ...

بلونت : وأنا ؟ هل أشرف على انضمامك للنوادر ؟

شارب : ستحتاج إلى رجل من رجال الأعمال . لقد قت بتدبير كل شئون المستر موردونت .

السرجون : ( يندفع وسط الجميع ويدفعهم إلى الجانبين ) صه ! صه ! إن المستر إيفيلين فى بيته هنا — لقد كنت أعامله دائماً كابن سأقوم بأى شىء يريده .

إيفيلين : أقرضنى عشرة جنيهات لمربيى العجوز !

الجميع : بكل تأكيد ! بكل تأكيد !

( يضع الجميع فى شكل جوقة أيديهم فى جيوبهم ويخرجون أكياس نقودهم ويقدمونها بشغف وتلف . )

\* \* \* \*

ويكنى هذا الاستدلال الموجز لتبيان مكانة المسرحية ، المال ، فى تاريخ المسرح . وترجع جذورها دون شك إلى التراث العاطفى : فالوقوف الذى اكتشف فيه إيفيلين وكلاهما حقيقة مشاعرهما يشبه كثيراً من المواقف التى حدثت بين البطل والبطلة فى كثير من مسرحيات القرن الثامن عشر . وفى ذات الوقت لا نجد فى حوارها ذاك التكلف والتصنع الذى يرتبط بكل من كمبرلاند Cumbarland وكيلي Kelly بينما يقرها موضوعها بكل تأكيد من كتابات الواقعيين الجدد .

وفى هذا تقف هذه المسرحية كمثل رائع للمسرحية الانتقالية . فليتون Lytton كاتب يعيل كسكريب نفسه ، إلى تحسب الاتجاه الذى يسير إليه ذوق الجماهير فكتب مسرحية « المال » ، لأنه أدرك التلطف على الواقعية بقدر محدود : وكتب كذلك مسرحية استهوت الجماهير إلى حد كبير وهى ميلودراما تتعلق بحياة السادة تسمى « سيدة لا يونز The Lady of Lyons » ( ١٨٣٨ ) كما كتب مسرحية تاريخية رومانتيكية تسمى « ريشيليو أو المؤامرة Richelieu or the Conspiracy » ( ١٨٣٩ ) لأنه أدرك أن هذا الجمهور نفسه الذى يتوق إلى الواقعية يتلطف إلى الرومانسية كذلك .

ولقد أشرنا من قبل إلى ما أسهم به بوسيكولت Boucicault وريد Reade وتيلور Taylor ، ولكن شيئاً جديداً يحل بالمرح بظهور توم روبرتسون Tom Robertson وما كتبه من مسرحيات . ولابد لنا من الاعتراف بأن مسرحياته لا تتضمن قيمة ذاتية جليلة الشأن : فلم يكتب مسرحية تدانى « غادة الكاميليا » أو « صهر المسيو يواريه » ومن الناحية الأخرى تبدو لكتاباته أهمية كبيرة بالنسبة للمسرح الإنجليزى . ولهذا لزم علينا استعراض ما أحدثته من ابتكارات ، إن لم يكن لقيمتها الذاتية فلاميتها على الأقل بالنسبة للآخرين .

ويعتبر روبرتسون الذى بدأ حياته ككاتب لليلودراما الرومانتيكية ، أول إنجليزى فكر أصلاً فى الواقعية على المسرح كوحدة كاملة . لقد كتب غيره من قبل مشاهد مستمدة إلى حد ما من الحياة العادية ، وأدخل آخرون أشياء حقيقية أو ما يوحى بمظهر واقعى على خشبة المسرح . وبقى له أن ينظم هذه الجهود المتناثرة فى وحدة كاملة . فلم يعمل على كتابة مسرحيات حاول فيها إظهار أساليب الحياة العادية لحسب ؛ بل لأنه حاول إعداد مناظر ووسائل لإخراج تلائم مع هذه المسرحيات . ولقد بحث عن ممثلين على استعداد للتخلي عن الطريقة القديمة

التحريرية التي تتلائم مع الميلودراما والمسرحية الرومانتيكية ، كما أصر على أن تكون للأبواب مقابض حقيقية لا مجرد أشكال مرسومة .

ولقد قدم خلفه د. أ. و. بينيرو A. W. Pinero ، في مسرحيته « تريلونى الآبار Trelewny of the Wells » ( ١٨٩٩ ) صورة حقيقية رائعة لنضال روبرتسون وكفاحه ، ولن نجد خيراً من هذا تدياناً لما عزم روبرتسون على إنجازه أو سعى إلى إبعاده من المسرح . وإذا ما قرأنا هذه الملهاة كتعليق على أعمال روبرتسون سيكون لدينا فكرة واضحة عن كتاباته . وبعد كتابته لمسرحية « دافيد جاريك David Garick » ( ١٨٦٤ ) التي تعد بمثابة مرحلة انتقالية ، دمج يراعه مسرحية « المجتمع Society » ( ١٨٦٥ ) وهى مسرحية كان لها أثر مباشر على جماهير النظارة في العصر الفيكتوري ، وأتبعها بسلسلة من المسرحيات المائلة - ما يخصنا ours ، ( ١٨٦٦ ) ، « والمنبوذ Caste » ( ١٨٦٧ ) و « المدرسة School » ( ١٨٦٩ ) . وتبين مسرحيته « المنبوذ » صفاته ككاتب على خير وجه ، كما تقف عنواناً صادقاً لكتاباته . ونشم هنا نسمات العاطفية والرومانسية بكل تأكيد . فالنيل د جورج دالروى Hon. George D'Alroy ، و « واستر اكليس Esther Eccles » ، أقرب ما يكونان إلى بطل وبطله في مسرحية ميلودرامية . وخلاف هذا فإن بالمسرحية نفحة تفتقر إليها الميلودراما . إن « لاسقر » في خطر ، لا من شرير أسود الشاربين : إن الخطر على حياتها يكمن في تمسك أسرة دالروى بالمظاهر الارستقراطية . وإذا أخذنا هذا بعين الاعتبار ندرك انتقال روبرتسون في « المنبوذ » إلى عالم فكري وعاطفي يختلف تماماً عما نجده في الميلودراما . ورغمما عن استخدامه بعض الأساليب الميلودرامية إلا أن طريقة استغلالها تختلف كثيراً عما كانت عليه الحال قبل ذلك بزم من قليل . إن عنوان المسرحية شاهد ناطق بهدفها : فبجانب الشخص والشبكة المسرحية يوجد موضوع يتعلق « بالمنبوذ »

إن روبرتسون ، بطريقة الخاصة ، يقوم في لندن بالدور الذى كان أوجيه وديما الابن يؤديانه في باريس .

وهناك ملاحظة أخرى يجدر التنويه بها بشأن أهميته للشرح الحديث . لقد ساعد بطريقة فعالة - وإن لم يقتصر المجال في هذا عليه وحده - في تطوير المخرج المسرحى الحديث . وعندما اتسع مجال المسرحية خلال القرن التاسع عشر ، وعندما أخذت المسارح تتمتع بإمكانيات عملية لا قبل لها في الماضي ، نشأت الحاجة لتعيين موظفين يعهد إليهم تفسيق التأثيرات المسرحية ، ولقد ظهرت الحاجة إلى هذا عند إخراج « تشارلز كين Charles Kean » لمسرحيات شيكسبير التاريخية ، كما بدت لديون بوسيكولت عند إخراج مسرحياته ذات الأسلوب الميلودرامى الجديد ، ووجدها « جلبرت Gilbert » ضرورية عند إخراج أوبراته الكوميديّة . إن روبرتسون يعد أحد الذين أوضحوا ضرورة هذا التنظيم بالنسبة للشرح الواقعى في إنجلترا . وهذا لا يعنى بالطبع إنه وصل إلى ما وصل اليه الممثلون الألمان الذين كانوا يعملون تحت إشراف المخرج الدوق « ساكس مينجنج - Duke Saxe - Meiningen » ، والذين أحدثت أساليبهم أعمق الأثر على المشتغلين بالمسرح المعاصر ، ولكن محاولاته على أى حال سارت في نفس الاتجاه الذى سلكوه . ولقد أظهرت هذه الفرقة التمثيلية أثناء جولاتها في العقدين السابع والثامن الشكل النهائى الذى كان المسرح يتلصص الطريق إليه في السنوات السابقة مباشرة . لقد أصبح « المخرج Director » هو كل شئ\* وبذل كل مجهود للاحتفاظ بوحدة التأثير المسرحى سواء في عرض مسرحيات شيكسبير أو في إخراج المسرحية الواقعية الجديدة .

## واقعية هبل Hebbel وطبيعية زولا

The Realism of Hebbel and The Naturalism of Zola

وكان لألمانيا شيء آخر تقدمه للواقعية في المسرح . كانت بروسيا في تلك الفترة التي كانت فيها طائفة هونزله تسيطر على الحكم تحاول خلق وحدة متناسكة من مجموعة ضخمة من الإمارات والدوقيات وبسرعة مذهلة اتسمت رقعة الرايخ لدرجة مربعة فتخطى حدوده وحطم كبرياء فرنسا وعصف بقوتها : ومن المحتمل أن معظم الجهود في تلك السنين كانت تتركس إلى تدعيم القوة المادية وإلى توطيد أركان فلسفة صوفية النزعة ، يمكن أن تستخدم بمثابة دين قومي ، ولعب المسرح دوره كذلك في تطوير الحركة القومية .

ويتمثل أعظم وأصدق نبت لها في « أوبرا فاجنر Wagnerian Opera » . وفي الوقت نفسه لم تستطع الحاسة القومية أن تخفى تماما معالم التطور في الفكر الاجتماعي الذي كان يسير جنبا إلى جنب مع هذه الحركة القومية ، ولقد وجد المسرح في شخصية « فردريك هبل Friedrich Hebbel » مؤلفا من طراز غير عادي سواء في نظرته للحياة أو في عمق الأهداف التي يرمى إليها . ولكونه شخصا معذب النفس دفعته طبيعته وظروفه إلى الانطوائية ؛ تمكن من إنجاز شيء أعظم بكثير مما وصل إليه أوجيه أو ديما الابن . ففي أولى مسرحياته « جوديث Judith » ( ١٨٤١ ) عرض للقوى الكامنة لا للظاهر الفعلية لذوى السلطة . وإن كانت هذه المسرحية ذات الكيان المتكلف المضطرب وذات الأساليب الرنانة قد صادفت استحسانا كبيرا من مواطنيه إلا أننا لا نعدّها إلا عملا لم يتضج بعد . ويكشف إنتاجه الثاني مقدرته على أكل وجهه . ف مسرحيته « ماريا المجدية » رغم عنوانها ، مأساة لا تدور حول موضوع مستمد من الإنجيل . وتدور حوادث المسرحية في منزل نجار بسيط يدعى أنطوني وهو رجل قوى صلب طيب السريرة . ولأنطوني هذا ابنة تسمى « كلارا Clara » ، وابن يسمى « كارل Karl » . ويتبع هبل

بأسلوب واقعي قائم مصائرهم حتى تدفع الابنة إلى القاء نفسها في بحر. وتبين خاتمة المسرحية الروح السائدة فيها على خير وجه. يدخل حبيب كلارا وهو يعمل سكرتيراً ما، وكان قد جرح منذ لحظات بعد مبارزته للشخص الذي هنك عرض محبوبته : يندفع كارل خارج المنزل عندما نعى إليه ما أشيع بانتحار امرأة :

كارل : (يعود) لقد ماتت كلارا . لقد هشمت حافة البئر رأسها ، عندما ...  
أبي إنها لم تسقط به ، إنها ألقت بنفسها فيه . لقد شاهدها فتاة .

أنطوني : دعها تفكر جيداً قبل أن تتكلم . إن الظلام القائم لا يساعدها على رؤية هذا بكل تأكيد .

السكرتير : أنشك في هذا ؟ إنك تود ذلك ، ولكن هذا ليس في مقدورك . ففكر فيما قلته لها حسب . إنك دفعتها إلى طريق الموت ، وأنا الذي يلقى على بالوم لأنها لم تعود . عند ما ارتبكت في أمر مصيبتها فكرت في الالسنه التي سوف تلوكها ولم تفكر في تفاهة أصحابها . لقد قلت لها كلاماً دفعها إلى اليأس وأنا ، بدلاً من أضمتها بين ذراعي عندما كشفت لي عن سرها في فزع لا نظير له ، فكرت في الوغد الذي سوف يسخر مني ، وأنا اعتمد على شخص أسوأ مني ، وإني أدفع ثمن هذا بحياتي . وأنت كذلك رغم ما تبدي من صلابه العود ستقول يوماً ما د ابنتي ليتك لم توفرى على أسف المتزمتين وسخطهم : إن ما يحز في نفسي أكثر هو عدم وجودك معي لتجلسي بجوار فراش موتى وتمسحين من على جبيني العرق الذي يتسبب من سكرات الألم . ،

أنطوني : إنها لم توفر على أى شئ ... لقد رأوها .

السكرتير : لقد فعلت ما أستطيع . لم تكن جديرة بنجاحها .

أنطوني : أو لم تكن هي ، على ما أظن .



كارلو : لإنهم آتون بها هنا .  
أنطوني : ( لا يزال يقف دون أثر يبدو عليه ، يصيح بجيا كارل ) خذوها إلى  
الغرفة الخلفية حيث ترقد أمها .

السكرتير : لابد أن أذهب لأقابلها ( يحاول النهوض فيقع ) أوه كارل !  
أنطوني : لأنني لم أعد أدرك هذا العالم . ( يقف مفكرا )

\* \* \* \*

وتتجلى هنا كل عناصر المسرحية الطبيعية Naturalistic ، التي أتت بعد  
ذلك ، إذ نرى الجو القائم الذي يسود حياة فقراء الطبقة المتوسطة ، وجو الإثارة  
المفتعلة والاتجاه إلى الوعظ الأخلاقي ، والصراع بين الإنسان والمجتمع .

وإلى حد ما تعتبر هذه المسرحية ذات طابع فريد بين أعمال هيبيل لأن كل  
مسرحياته الأخرى تدور حول موضوعات تاريخية أو أسطورية ، ولكنه في مزجه  
الجو المعاصر بجو الأساطير أثبت تشابها يابسن ومستند برج في آخر مراحل  
تطورهما الفني وأثبت تشابها لها كذلك في محاولته الوصول إلى فلسفة تحدد علاقة  
المسرح بالحياة الاجتماعية . ففي آرائه النقدية رغم أسلوبها الألماني الغريب التعقيد ،  
طور فكرة عن نوع جديد من المأساة لا تتعلق بالفرد الذي يصارع قوى خارجية  
أو داخلية ، بل بالمجتمع . ورغم استفاضته في شرح فكرته هذه فن الجلي أنها من  
أساسها فكرة تتسم بالتشاؤم والرغبة في الأملاء وفرض السلطة . فثلا في مسرحيته  
« آجنس برناور Agnes Bernauer » ، يدين هيبيل بطله « البرخت Albrecht »  
الذي كان أميراً في بافاريا في القرن الخامس عشر وقد ضحى بحبه من ابنة الخلاق  
التي كانت تلقب باسم « ملاك أوجسبرج » ، في سبيل الدولة التي قدر له أن يحكمها .  
إن أهم شيء في نظر هيبيل هو المجتمع البشري ، وتنشأ المأساة عند ما يحاول رجل أو  
امراة وضع إرادته أو إرادتها في موقف متعارض مع المجتمع . إلا أن أفكار

الفرد نفسه - بما في هذا من تناقض ظاهر - قد يتضمنها المجتمع فيما بعد . فسرحية  
أجنس برناور كما يقول المؤلف : « تبين العلاقة بين الفرد والمجتمع فحسب ،  
وتوضح طبقاً لهذا في شخصيتين ، أحدهما تمثل الطبقة العليا والآخرى تمثل الطبقة  
الدنيا ، والحقيقة أن الفرد مهما علت منزلته ومهما بلغ من نبل وعدالة يجب أن  
يخضع للمجتمع في كل الظروف . لأن الإنسانية برمتها تتمثل في المجتمع وفي الدولة  
التي هي تعبير شكلي لازم له ، بينما لا يمثل الفرد إلا مرحلة واحدة من مراحل  
الإنسانية . وقد نجد مادة للتهم في ترديد ما قاله هذا المؤلف أيضاً من أن « المسألة  
جميعها تعتمد على التدمير ولا تبرهن شيئاً إلا تفاهة الوجود » .

وتتميز مسرحيات هيبيل التاريخية بتعبيرها عن هذه الفلسفة وبتطويرها لنظرية  
الدوافع الحديثة التي نجدها في المسرحيات . وإذا نزعنا الملابس البراقة التي يضيفها  
التاريخ على الشخص ، وتبدو كشخصيات معاصرة للمؤلف . ففي مسرحية  
« جوديث » ، يحلل المؤلف نفسية البطلة ، وفي مسرحية « جينوفينا Genoveva »  
( ١٨٤٣ ) يبحث هيبيل مصير امرأة اتهمت بالخيانة زورا وبهتانا . وفي « هرود  
Herod und Marianne » ( ١٨٥٠ ) يتقصى هيبيل مشاعر دينية .  
وبعد ذلك أتت مسرحية « جيجز وغاته Seiges und Sein Ring » ( ١٨٥٥ )  
حيث ينقل المؤلف جواً غريباً إلى ألمانيا . أما قصة « كندول ملك ليديا Kandaules »  
الذي جعل « رودوب Rhodope » زوجته الملكة تظهر عارية من ملابسها  
وماترتب على هذا من انتقام لكبريائها المجروح ، فإنها تزخر إلى حد السخف بما قد  
بعد اهتماماً بالنواحي الفلسفية . وآخر برهان لارتباط هيبيل الوثيق بعصره مقدرة  
على النفاذ في حجب المستقبل ، يمكن أن نجدها في المسرحية ذات الأجزاء الثلاثة  
التي تسمى « نيبيلنجن Die Nibelungen » ( ١٨٦٢ ) التي قصد منها صراحة  
تقريب هذه الملحمة القومية العظيمة إلى افهام الجماهير - وهي عمل رومانتيكي  
ضخم يصل في بهائه وطموحه ما بلغه فاجنر في مسرحيته التي تدور حول الموضوع

نفسه . وفي شمولها لفصل تمهيدى يسمى « جفريد ذو القرنين Der Gehorne Sigfried ، ومسرحيتين كاملتين « موت جفريد Seigfrieds Tod ، وانتقام « كرملمد Kriemhields Rache ، تمثل إنتاجاً ضخماً مملاً يستغرق عرضه يومين كاملين .

ويموز هيبيل الإحساس بأهمية الشكل المسرحى وتميل لغته - مثله في هذا مثل كليست وكتاب آخرين - إلى التغالى في التعقيد . فهو فيض مضطرب يبرق أحياناً بمضات باهتة من الروعة الجبارة ، وهو يشبه فاجز في أن روحه تتأصل في جذور الطبقة المتوسطة وفي الوقت نفسه لا يدانيه أى كاتب من كتاب عصره . قد تمقت فلسفته ، وتأسف لغموض أسلوبه وبلاغته ، ولا تكثرث ببعض مواقفه المفجعة المثيرة ، إلا أنه لا يسعنا إلا الاعتراف بعبقريته .

وخلال تلك السنوات ذاتها كان هناك مؤلف ألماني قريب الشبه بهيبيل يحاول جهده تطوير أسلوب جديد للتعبير عن المأساة الحديثة . ويشترك « أوتو لدفيج Otto Ludwig ، مع هيبيل في اتجاهه نحو عرض نظرياته وآرائه ، وفي ارتباطه بكليست وزمرة « العاصفة والزحف » كما شعر أيضاً بمصير الفنان في العصر الحديث بعد أن حرم عليه التعبير الحق المنطلق ، وبعد أن أجبر على استخدام العقل في مجال الخيال . وهو أيضاً نفس قد حطمها ازدواج ذات شخصيتها . ويوزع لدفيج ميوله بمقدار يكاد يكون متساوياً بين ما هو رومانتيكى وما هو واقعى مادى ؛ وفي مناقشته النقدية للنوع الأخير يفضح السر الأساسى للفشل الذى منيت به كثير من المسرحيات الواقعية . « إنه شئ " ليس بالبسيط » ، هكذا يقول في زهو ، « أن تعنى بثمانية شخوص في الوقت نفسه ، إن هذا التصريح صائب ولاشك ، ولكن الحقيقة بطييمة الحال هى أن الكاتب المسرحى العظيم حقاً لا يلاحظ شخوصه : إنه الإله الذى خلقهم وفهم يتجلى كيانه بطريقة صوفية . إن الكتاب الواقعيين في تركيزهم على النواحي الفلسفية جنحوا على الدوام إلى القضاء على قدسياتهم وإلى أن

يكونوا متفرجين على الحوادث التي يتناولونها بالوصف - أو أنهم سمعوا ، سمي  
بيرون ، إلى أن يحملوا من شخوصهم صوراً يمثل كل منها جانباً من جوانب ذاتهم .

ولقد أسهم لدو فيج عليا في المسرح بكتابته مسرحية « أمراء اليهود القدماء  
Der Makkalaer-The Maccabees » ، ( ١٨٥٤ ) و « الخطاب  
Erlforster-The Forester » ، ( ١٨٥٠ ) وإن كانت الأخيرة فقط تعد ذات  
أهمية حقيقية . إن هذه القصة القائمة تدور حول الجريمة والعاطفة إذ نجد خطاباً  
ورث حرفته هذه عن أجداده واحتشدت في ذهنه آراء مبالغ فيها عن حقوقه .  
ونجده يتنازع مع سيده العصبي المزاج نزاعاً يفضي إلى الموت . هذه القصة وما فيها  
من طريقة فنية يعترف المؤلف بهراحة أنه اقتبسها من تحليله للنماذج المسرحية  
الشيكسبيرية ، تقدم نموذجاً واضحاً آخر يستنير به الكتاب الواقعيون في المستقبل .

إن هذا العمل الفني ، إذا أضفنا إليه مسرحية هيبيل « ماريا المجادلة » ، يبين  
الصفات التي كان الواقعيون الجدد يريدونها عوضاً عن التكلف والتصنع الذي يسود  
طراز سكريب الفني . ولم يقدر لهما دون شك إلا بعض النجاح ، وإن أشارا  
بطريقة لا تخطئ<sup>١</sup> إلى الطريق الذي سينتهجه لإبسن فيما بعد .

وإن كان إنتاج أميل زولا المسرحي يسير بنا إلى العقد السابع من هذا القرن  
إلا أنه من الأفضل بحث أهدافه الطبيعية جنباً إلى جنب مع الجهود الألمانية السالفة  
الذكر . إن زولا في حد ذاته لا يعد كاتباً مسرحياً خطيراً الشأن ، ولكن تتجلى  
أهميته الكبرى في فلسفة الجمال Aesthetic التي حاول أن يدعمها في المسرح .  
ولقد سعى أساساً إلى أقصى درجات الموضوعية كما تبين بصورة صادقة في المجالات  
القائمة للحياة البشرية فحسب . ولقد بلغ أكبر شهرة في مجال القصص النثرية بالطبع  
وإن كان لإسهامه في المسرح لا يكاد يقل عن ذلك أهمية . ولقد كانت مسرحية  
« تريز راكين Therèse Raquin » ، ( ١٨٧٣ ) بداية لأسلوب يختلف اختلافاً

كلياً عن أى شئ\* عالجه أوجيه وديما الإبن وزمرتهم من الكتاب . فحبكة المسرحية عادية لا تستوجب عنايه خاصة ، وتدور حول امرأة تسمى تريز وعشيقها لوران Laurent اللذان يقر رأيهما على قتل زوج تريز وينفذان جريمتها بالفصل . ثم يدفعها وخر الضمير في النهاية إلى الانتحار . إن طريقة عرض هذه القصة المقبضة هي التي تضى عليها أهمية خاصة . ما يرى إليه زولا هو نوع من المسرحية ينطبق إنطباقاً تاماً على الواقعية دون تحوير الحقائق لإثبات قضية من القضايا A thesis فحيث حاول أوجيه أن يكون واقعياً Realistic سعى زولا إلى أن يكون طبيعياً Naturalistic ومسرحية ، الأفكار The Drama of Ideas, pièce à thèse توحى بطريقة ضمنية بأن يصمم المؤلف حبكة المسرحية بطريقة تمكنه من إثبات آرائه ومثل هذا المؤلف قد يعرض مناظر تتفق مع الوقائع في كل شئ ، وقد يستخدم حواراً يمر تعبيراً صادقا عن أسلوب الحديث المعاصر ، ولكن هدفه الأساسى يتضمن تنظيمه لمادته بطريقة تمشى مع الفكرة التي رسمها لنفسه من قبل . أما زولا فقد أراد موضوعية كاملة وتصوير الواقع بدقة تكاد تصل إلى حد التصوير الفوتوغرافى . إنه ينظر لنتيجه كفضايا واجب دراستها ، ويريد أن تطبق المسرحية أساليب العلم في دراسة الناس دراسة موضوعية . لقد هاجم المسرح الرومانتيكى القديم وإن كان في الوقت نفسه لا يريد إحياء المسرح الكلاسيكى . ويجب ألا يكون هناك مدرسة فنية ما بعد هذا ، صاح زولا قائلاً ، « يجب ألا يكون هناك أشكالاً أو نماذج بعد الآن : هنا الحياة ذاتها فحسب ، هي ميدان شاسع لمن يريد أن يدرس ويبتدع » ، لقد رفض زولا قبول الشكل المسرحى الذى تمثله المسرحية ذات البناء الجيد فقال ، « لقد ظهرت بوادر الطبيعية Naturalism على المسرح . إن المسرحيةستهلك إذا لم تتخذ الطابع الواقعى الحديث . . . وفي كتابته لمسرحية تريز راكان ، حاول عرض شخوصه في بيئاتها الاجتماعية لكي يجعلها ، لا تؤدي أدوارها بل تعيش أمام جمهور النظارة ، .

## واقعية استروففسكى Ostrovski وترجينيف Turgenev

لقد أحدث كل من هيبيل وزولا ، كل بطريقته الخاصة ، أثرا واسعا نطاقا على المسرحية في أوروبا الغربية . وهناك قوة ثالثة كانت تعمل في نفس الوقت وقدر لها أن تظل بمهولة الأمر إلا في موطنها الأصلي . فواقعية هيبيل الألمانية الصبغة وزولا فرانية الطابع : وفي أثناء ذلك كانت هناك خطوات تقدمية أخرى تسير نحو خلق الأسلوب الذى بلغ قته عند تشيكوف Chekkov . وكان في روسيا كتاب تأثروا بالتطورات المسرحية خارج بلادهم وسعوا إلى كتابة مسرحيات تتفق مع النماذج التى شاعت في باريس ولندن . ومن هؤلاء الكسى فيوفيل كتوفتش بيزمكى Alexei Feofilaktovich Pisemski مؤلف المسرحية القوية التى نجد فيها تشابها من كتابات تولستوى ، ألا وهى المصير المرير Bitter Destiny ، ( ١٨٥٩ ) وهى تدور حول فلاح قتل الطفل الذى أنجبته زوجته سفاحا من أحد الملاك الفاسقين . وأهم من هذا وأجل التطور التدريجى للأساليب الخاصة التى أشار إليها جوجول Gogol وجريبودوف Griboedov فى شيء من التليح . وتبرز في هذا الميدان الأهمية القصوى لرجلين مارسا الكتابة فى منتصف هذا القرن . لا يعرف الكثير عن إنتاج إسكندر نوكولافيتش استروففسكى Alexander Nikolaevich Ostravski خارج نطاق حدود بلاده ، وإن كان يعد بلا شك من أهم كتاب عصره : فلولا استروففسكى لما ظهر تشيكوف ككاتب مسرحى ، وأول شيء يستوجب الإهتمام هو أنه أول مؤلف روسى احترف الكتابة المسرحية كهنة كرس لها حياته . لقد دخل جوجول وجريبودوف نطاق المسرح للهو والتساية ، بينما كرس استروففسكى كل حياته للتأليف المسرحى . ويرمز استروففسكى فى حد ذاته إلى بلوغ المسرح الروسى سن الرشد . وقد يضيق عليه هذا أهمية تاريخية فقط بطبيعة الحال ، ولكن كتاباته وما لها من صفات تتضمن أهمية فى حد ذاتها . ولشعوره السلافى القوى أخذ وطور الأسلوب الواقعى الروسى الأصيل الذى أهتم

به أسلافه من قبل فبدلاً من تركيز الإهتمام على الحبكة المسرحية ، سار على نهجهم في تقصى جوانب الشخص . وبدلاً من الإهتمام بالآراء والمشاكل عمل على تصوير الحياة المعاصرة في أسلوب وإن كان ساخراً إلا أنه ينم عن إدراكه وفهمه التام للحياة حوله . والصفة القريظة التي تميز هذه المدرسة الفنية دون غيرها ارتباطها الغريب بما تدعاه من كتابات ، ارتباط الشاعر بقصائده .

ومن ناحية ما قد تندفع إلى اعتبار مسرحيات أوستروفسكى من ذلك الطراز الذى يعرض « قطعة من الحياة slice-of-life » وقد يبرر هذا الرأى افتقارها للكيان المسرحى المحدد المعالم ، واتجاهها لتفصيل عرض مشاهد ليست وثيقة الارتباط بعضها ببعض على عرض موضوع من الموضوعات فى طريقة منطقية . وقد نجد ما لا يقل عن ثلاث من مسرحياته وصفت على أنها « مشاهد » أو « نماذج » للحياة فى موسكو أو فى الريف بدلاً من تسميتها بالملهاة أو المأساة - كما نرى فى « حلم فى عطلة قبل العشاء A Holiday Dream-Before Dinner » ( ١٨٥٧ ) ، و « القاصر Vospitannitsa-The Ward » ( ١٨٥٩ ) و « بعد العشاء يأتى الحساب After the Dinner comes The Reckoning » ( ١٨٧١ ) .

إذا تدبرنا هذه المسرحيات قد تندفع إلى افتراض وجود طبيعية زولا فيها ولكن هذا الرأى بعيد عن الصواب على أى حال . إن التفكك فى الكيان المسرحى مجرد شئ سطحي ، وإذا أمعنا الفحص تبينت لنا كما هى الحال فى بناء مسرحيات تشيكوف للمسرحى ، العناية التى أولاها الكاتب فى تصميمها . وتبدو هذه العناية وهذه الدقة فى التصميم كذلك فى الجو النفسى mood الذى يسرى فى المسرحية والذى يبدو خلواً من التحديد ، الشئ الذى كثيراً ما حير ألباب النقاد الغربيين عند تصديهم للمسرح الروسى . فكثيراً لا ندرى هل نبكى أم نضحك ؟ هل نمدح أو نقدح : والشخصية التى نشعر بأنها مقبنة قد تتخذ على حين غرة فضائل تثير الإعجاب ، فالتجار الذين كثيراً ما ألهمهم استروفسكى بسوطه لما فهم من غلظة

وفظاظه يقدمهم في بعض المشاهد كأبطال . ونفسير هذا بالطبع يعود إلى أن المؤلف كزمرته من الكتاب يكتب تحت تأثير مزاج من النوع الغريب : فهو تهكمى دون شك إلا أنه في فرارة قلبه يشعر بكل عطف على من يتهكم عليهم . هذا مجال المسرحية التي تسمى « بايتوفيا كوميديا Bytovaia Komedia » وهو تعبير يتعذر ترجمته ويعنى مسرحية تصور سبيلا من سبل الحياة — وهى تعبير مسرحى للحركة الأدبية الروسية التي تسمى « بت Byt » .

« وإذا أستثنينا مسرحية عذراء الثلج The Snow Maid-Snegurochka (١٨٧٣) ومسرحياته التاريخية الضئيلة الشأن ، فإن جميع مسرحيات أوستروفسكى تتسم بالواقعية ، وباستثناء « الرعد العاصف Groza-The Thunderstorm (١٨٦٠) و « الخطيئة والاسى بعم الجميع Sin and Sorrow are Common to All (١٨٦٣) و « القاصرة The Ward » فإنها جميعا من نوع الملهاة بمعنى إنتهاها بالسعادة وأن شابت هذه السعادة بعض المرارة . وبالرغم من أننا استبعدنا « الرعد العاصف » التي تعد أفضل كتاباته من الملهاة ، فإن عبقرية استروفسكى لم تلتئم ثلاثا تماما مع الموضوعات الزاجيدية الحققة . فمسرحية « خطيئة وأسى » التي تدور حول قصة تاجر بقالة يدعى كرازموف تزوج من ثانيا نادالينوفنا التي ألقت شباك غرامها على شاب من كبار الملاك ، — هذه المسرحية تفتقر إلى الهدف المحدد المعالم لتحديدا كبيرا ، كما أن طعن الزوج لزوجته لا يسير بطريقة حتمية مع منطلق الحوادث . ورغمما عن تفوق مسرحية « الرعد العاصف » بكثير على المسرحية السابقة إلا أنها لا تشقى غليلنا .

ويستخدم فيها حبكة مسرحية ممائلة فخرى كاتيا Katia الزوجة الشابة التي أهمل زوجها شأنها فاستسلمت لحب شاب بهى الطلعة وانتحرت في النهاية عند ما تركها هذا الحبيب بعد أن استبد بها الخوف من انتقام زوجها . ورغم أن مسرحية « القاصرة » لا تنتهى بالموت فإن الجو لا يقل كآبة ، وتنتهى المسرحية



بكلات غادمة كانت تلاحظ تطور الحوادث جميعها . إن ما يضحك القبط يجلب الأسى للغار . والقاضرة هنا ناديا Nadia . ولقد صممت في الأصل كل الحوادث التي تؤدي إلى خطوبتها لرجل تمقتة في أسلوب يكشف عن الشر الذي ترتكبه الأرملة الثرية الليدى أولانبيكوف Ulanbekov التي تميل إلى التزم وحب السيطرة .

وقد تعد مسرحية العروس الفقيرة The Poor Bride-Bespridennitsa ( ١٨٧٩ ) مرحلة انتقالية بين هذه المسرحيات الكوميديية . وتنقسم الحبكة المسرحية بروح المأساة إلى حد ما في أنها تدور حول فتاة فقيرة لا تملك مهرأ Dowery تزوج رغما عنها رجلا لا تحبه ، إلا أن اللذة التي تجدها في التضحية بنفسها والطريقة الحية التي يعالج فيها المؤلف الإعداد لحفلة العرس يكسب المسرحية جوا يختلف عما نجده في مسرحية خطيئة وأسى ، ونجد في مسرحية لا جريمة في الفقر Bednest ne porok-Poverty is no Crime ( ١٨٥٤ ) عملا انتقاليا كذلك ، وتتميز بشخصية ليوبيم كاربش تورسوف Liubim karpich Tortsov وهو أفاق سكير رغم ظرفه ، وهو يكشف عن قفاهة وحقارة أسرة أخيه التاجر ، وتتمثل فيه العناية الإلهية في جمعه شمل ليوبوف Luibov بالكاتب الفقير الأمين ميتيا Mitia .

وهذا اللون من الشخص المسرحية مفضل لدى المسرح الروسى لأنه إلى حد كبير يمكن المؤلف من المقارنة بينه وبين الطبقة المتوسطة وما فيها من بلادة وتزمت .

ولا تختلف شخصية نستشاسليفسف Naschathiv+sev التي نجدها في مسرحية الغابة Les-The Forest ( ١٨٧١ ) عن شخصية الأفاق المذكور فهو مثل وإن لم يصل إلى النجاح المنشود إلا أنه يفضل حياته عن حياة أقربائه من الطبقة البورجوازية . وعلى أى حال إن شخصية الأفاق هذه لم تعرض على

الدوام في صورة تبعث السرور كما نجد في شخصية لوييوم تورسوف . ومن أنجح المسرحيات الكوميديّة لآستروفسكى ملهاته الأولى ذاتها التي تسمى Svoi Luidi Sochtemsia وهو عنوان تكاد تنعسر ترجمته ، فإذا ترجمناه على أنه « مشكلة عائلة — منقوم بحلها بأنفسها » كانت ترجمة حرفية تفقد العنوان دلالاته التعبيرية ، وقد يعتبر هذا العنوان « الطيور على أشكالها تقع Birds of a Feather » تعبيراً أفضل من غيره عن موضوع المسرحية . وفي الحقيقة تشبه هذه المسرحية مسرحية « الثعلب Volpone » ، ابن چونسون لو أنها اتخذت من الطبقة المتوسطة الروسية ميداناً لها . لكي يحصل على الثراء دبر التاجر بولشوف Bolshov مع حماميه الخاص رسبولوشنسكى Rispoloshendki وهو شخص لا ضمير له ، أن يدعى الإفلاس : وفرر التظاهر بترك جانب من ثروته لكانه بودغالوزين Podktraliuzin الذي تضاعف في خدمته . ولكن بودغالوزين يفتخر الفرصة في الحال ويستولى على الثروة التي تركت له ويجد في أولمبيادا Olimpiada ابنة بولشوف شريكه له . ويتزوج الاثنان دون مبالاة ببولشوف النمس الذي لقي حتفه بظلمه جزاء لاسالييه المعوجة . ويتمثل أسلوب المسرحية في الافتتاحية الطويلة التي تخاطب فيها أولمبيادا نفسها وهي تستعرض في ذاكرتها رقصات الموسم ، وفي كلمات بودغالوزين في ختام المسرحية . لقد كان هذا الأخير منهمكاً في آخر خدعة يعذب بها المحامي الذي لا يعرف للأمانة والشرف سيلاً . ويخرج هذا المحامي غاضباً وهو يتمم باللعنات ويتهم معذبه بشتى الجرائم . وعندئذ يتجه البطل إلى الجمهور قائلاً : « لا تصدقوه ، هكذا يقول بودغالوزين » إنني أعني هذا الرجل الذي يتحدث ، أيها السادة — إن كل كلامه كذب وبهتان . أنه يلفق . قد يكون رأى هذا في حلم من أحلامه . إنني وزوجتي ، أيها السادة ، سنفتح محلاً صغيراً للبقالة . شرفوني برعايتكم . إذا أرسلتم ابنكم الصغير لشراء تفاحة فكونوا على يقين إننا لن نقدم له تفاحة معطوبة . »

وهنا ينتصر الشرير الأفاق، وإن وجدناه في مسرحية أخرى عمالة، لكل حكيم ما يكفيه من الغباء - "Na vsiakovo mudustsa devolno prostoti - Enough Silliness in Every Wise Man ، أو ، مذكرات وغد The Diary of a Scoundrel ، ( ١٨٦٨ ) قد غلبته على أمره قوى أكثر أصالة من لديه .

ومقارنتنا للمسرحيتين تبين لنا مدى صعوبة إخضاع أستروفسكى لأى قانون أخلاق معين : فهو يختلف عن الكتاب المسرحيين الفرنسيين الذين ينتمون إلى المدرسة التى تدعو للمبادئ الخلقية ، فى أنك لانتطيع أن تملك بأهدابه ، مثله فى هذا مثل الحياة نفسها .

وتمثل الملامى السالفه الذكر إنتاج أستروفسكى أصدق تمثيل ، وقد تكون أفضل كتاباته . وفى المسرحيات الأخرى نجد يتبع نفس الأسلوب فى عرضه صوراً من الحياة الروسية ، صوراً تصطبغ بالواقعية أحيانا ، ويسودها لون باهت من الكاريكاتير caricature أحيانا أخرى . مسرحيته ، وظيفة مرهجة Dohhodnoe mesto-A Lucrative Job ، ( ١٨٥٦ ) تكشف عن عيوب الموظفين المدنيين ، ومسرحية ، المال الحرام Rabid Money-Beshenie dengi ، ( ١٨٧٠ ) تعالج المشاكل المالية التى أفضت مضاجع كثير من كتاب هذا العصر . وفى مسرحية أثر أخرى حاول أستروفسكى عرض جانب جديد من جوانب الحياة فى موسكو ، وفى جميع مسرحياته كشف عن براعته فى التصوير - أنه مؤلف كاد أن يصل إلى مقدرة تشيكوف فى اكساب الفرديات صفة العموميات ، وإن كان كئولف مسرحى لم ينل ما يستحقه من تقدير خارج حدود بلاده .

ويزامله كاتب أسهم بطريقة ملبوسة فى تطور المسرحية الروسية وإن تجلى أعظم إنتاجه فى القصص الثرى . فبينما ركز أستروفسكى جل همه فى عرض الشخصوس التى تمثل الحياة فى مختلف الطبقات الاجتماعية ، تعمق إريثان سرجيفتش

ترجينيف Ivan Sergevich Turgenev في معالجة خلجات القلب البشري وخفقاته . حقا إنه في مسرحية «سيدة من الاقاليم» Provintsialka-A Provincial Lady، (١٨٥١) يستخدم في أسلوب خلاب نفس المادة التي استغلها أستروفسكي في قصص مسرحياته ، إلا أن ترجينيف عاج مادته بطريقة تختلف عنه . فهنا نرى داريا إيفانوفنا Daria Ivanovna زوجة موظف في الاقاليم وهي شخصية تنبض بالحياة . ونعلم بأنها كبطلة أستروفسكي في مسرحيته «القاصرة» كانت في رعاية امرأة ثرية تخلصت منها بأن زوجها في سن مبكرة إلى ستوينديش Stupendev وهو شخص مكافح يتصف ببعض الغباء . وتحلم في بيتها الصغير بمتع الحياة في المنزل الكبير الذي قضت فيه طفولتها ، وعند ما ينمى إليها أن ابن الحامية لها واسمه الكونت ليوبين Liubin وهو رجل كهل متأنق كان بينها وبينه مغاللات يوما ما — قد قدم إلى المدينة أخذت تلتقي عليه شبا كها بالهف . وتتجلى عبقرية ترجينيف في الطريقة الكوميدية التي تتركنا في حيرة من أمر داريا . هل أثبتت عواطفها حقا أو أن مغاللاتها الباردة ما هي إلا من سبيل المزاح ؟ فرغبتها في أن يجد الكونت وظيفة لزوجها في موسكو أمر مؤكد ، ولكن لا ندرى إلى أي حد اندفعت عواطفها نحو هذا الكونت المتأنق . أن داريا تلعب دورا بارعا في ملهاة ، كما أدرك الكونت . وعند ما أثنى على براعتها اتسم جوابها بالتموض : «أيها الكونت ، أنت تعلم إنه لا يتسنى للإنسان أن يبرع في أداء دوره في ملهاة إلا إذا شعر به ..» .

لم يكن ترجينيف مرحا على الدوام . ففي السنوات التي عالج فيها كتابة المسرحية غالباً فيما بين ١٨٤٧ و ١٨٥٠ يتنوع جو المسرحية من ضحك إلى بكاء . فهناك الهدف الجهدى في مسرحية «محادثة في الطريق» Razgovor no bolshoi doroge-A conversation on the Highway ، التي يعرض فيها صورة شخصيتين على طرفي نقيض : شخصية الأرستقراطى المفلس والخدام الشيخ الأمين ،

بينما نجد خاتمة محزنة لمسرحية «شهر في القرية - A Month in the Country»، وتعد هذه المسرحية بكل تأكيد من أعظم مسرحياته كما توضح في الوقت نفسه مدى تأثير تشيكوف بمن سبقه من الكتاب . ففيها تبدو في جلاء تام الطريقة الفنية والجو الذي يسود مسرحيات تشيكوف . أن الحبكة المسرحية موقدة إلا أننا لا نجد فيها أى أثر للدسائس المحكمة التي تتجلى في طريقة سكريب : ويكشف عن معالم شخصه في أسلوب ضمني غير مباشر . وتلعب ناتاليا بتروفنا Natalia Petrovna الدور الرئيسي في المسرحية كزوجة شابة في التاسع والعشرين من عمرها لأحد كبار الملاك الأثرياء . ويسمى اسلايف Islaev . أنها لا تحب زوجها بالفعل ، كما أن حبا لراكيوتين Rakitin صديق زوجها لا يتعدى حد الميل المعقول وإن استمدت بعض السعادة من تفانيه وإخلاصه . وتحمل المتاعب عند ما يأتي شاب يدعى بلياييف Beliaev كعمل لابنها كوليا Kolia . وعند ما تقع في حبه فيرا ، وهي فتاة في السابعة عشر من عمرها تقوم ناتاليا بالوصاية عليها . وبين ترجيفيف براعة كيف اشتعلت نار الحب في قلب بطلة مسرحيته بشكل لا تقوى على كبح جماحه وإن كان العقل يرى فيه سخفا يحافى الحكمة والتروى .

لو نسينا لكاتب فرنسي معاصر معالجة هذه المسرحية لجعل منها مسرحية تدور حول أنبل العواطف ، أو لجعلها تعرض مشكلة اجتماعية ، وبكل تأكيد يجعل من هذا الشاب الذي تقع البطلة في غرامه بطلا للمسرحية . أما ترجيفيف فقد رسم المعلم بلياييف Beliaev في صورة شاب عادي غير لاهتمام له بناتاليا أو فيرا . وترتب على هذا سناح الفرصة لترجيفيف في الإيغال في دراسات نفسية للشخصيتين النسائيتين : فناتاليا تفقد زمام نفسها بعد أن اسقبت بها العاطفة المشبوبة لدرجة أنها كانت على استعداد للتخلص من فيرا بتزويجها لجار كهل أبله ، بينما نرى شخصية فيرا وهي تتطور من فتاة غريبة إلى امرأة كاملة .

وبينا نجد في المسرحية الفرنسية تركيزا وإيجازا في عرض الدسائس بشكل يتفق مع الأساليب الفنية : إذ بنا نجد ترجينيف لا يعرض مشاهد عديدة لا أهمية لها في تطوير الحبكة المسرحية فحسب ، بل أنه يضمن المسرحية أحاديث طويلة لا ترتبط ارتباطا البتة مع القصة الرئيسية للمسرحية اللهم إلا فيما توحى به من مشاهد . ومثال هذا بداية هذه المسرحية ، حيث نجد أربعة من الشخصيات تلعب الورق ، بينما يقرأ رايتكين لئاناليا قصة الكونت دي مونت كريستو . . ويدور الحديث بين الفينة والفينة مهدأ لجو المسرحية فقط ، ويسرى هذا على قصة طويلة تلك هذا المشهد الأول حول الدكتور شيدجيسكى Shpigelski ، وهى على ما تبدو ليست لها ثمة ارتباط بموضوع المسرحية ، وإن كانت تساعد بعد ذلك في تكوين الأثر العام الذى تطبعه المسرحية على مخيلتنا .

وتسود روح مائسلة مسرحية « سيد فقير - A poor gentleman - Nakhlebnik ، فالحبكة المسرحية فيها من أبسط ما يكون . لقد أتت « أولجا بتروفنا Olga Petrovna ، وعريسها « بافيور سيكولا فيتش إلتسكى Pavel Nikdawich Eletski ، إلى منزلها وفي المساء أخذ زوجها ورفاقه من قبيل التسلية يدفعون إلى السكر كوزوفلين ، وهو رجل شيخ حطمه الفقر وعند ما يشعر هذا بإهاناتهم وهزؤهم يعلن على حين غرة أنه في الحقيقة والد أولجا . على أى حال إن الحبكة المسرحية ليست موضوع اهتمام حقيقى ، إن ما اهتم به ترجينيف هو الشخصيات وخاصة علاقاتها بعضها ببعض - فهناك كوزوفكين المحطم النفس ، وإلتسكى الذى يبدو فى قوته كالقولاذ ، وأولجا العطوفة الحنون ، وتروبا تشوف أحد كبار الملاك وما يتصف به من خشونة فى الطبع ، وكاربوفيتش أحد أتباعه المتزلفين ، وإيفانوف الرعيد وهو صديق كوزوفكين ، كما أنه رجل عديم الشخصية تماماً . إن البيئة الاجتماعية تلعب دورها ، لكن اهتمام ترجينيف ينصب على التباين بين أحلام الناس وحقيقتهم ، بين ما هم عليه بالفعل ، وبين ما يتطلعون إليه .

فالمؤلف لم يضع الوقت هباء في الإفاضة في سرد أحلام كوزوفسكين في استرداد مكانته في المجتمع . وهنا يتجلى الأساس الرمزي للمسرحية ، ويترب على هذا شعورنا بالسخرية التي يتميز بها الروس عند ما يتحقق حلم كوزوفسكين ، لا بالطريقة التي كان يتصورها ، ولكن عن طريق إضرطاره لتماذيه في السكر لترك عائلة أليفسكي وبالتالي ترك ابنته المحبوبة .

ومثلاً فعل إستروفسكي عالج ترجيف هذا الموضوع في صور شتى . ففي مسرحية « إفلاس تام Insolveny-Bezdenezha » ، تراود غازيكوف فكرة شراء بدلة جديدة لخدمته مافيا ، هذا في الوقت الذي كان يضطرب فيه للاختفاء عن عيون دائنيه . ومظهر آخر لهذا التباين بين الحلم والحقيقة يبدو في مسرحية « تتحطم أينما ترق G de tanks tam i rvetsa-It breaks where it's Thin » ، وهي تدور حول شخص ضعيف يسمى جورسكي يفقد حبيبته من جراء تردده وتفاعسه عن طلب يدها . وكثيراً ما يؤدي هذا التباين إلى خاتمة تجمع ما بين الحزن والسعادة كما هو الحال في مسرحية « الأعزب Kholostiak-the Bachelor » ، حيث نجد يتروشا ، وهو شاب يحب لنفسه ، أصبح خطيباً ، لما ربا Maria ، التي كانت تحت وصاية « موسكين Moskin » . وعند ما تدمر صديق له بأنها ليست مثقفة لدرجة كافية تخلى عنها وتركنا في حالة نفهم منها بأنها ستزوج من « الوصى عليها The Guardian » ، إن التباين هنا بين العطف والانانية ، وبين العاطفة والميل ، بين ما نحلم به من نشوة الحب وبين ما نجده من ود عائلي .

في هذه المسرحيات التي تعتمد على الأساس الذي وضعه كل من جوجول وجرييودوف عالج إستروفسكي وترجيف نوعاً من الملهاة جديداً كل الجدة . إن واقعية هيل تنبع من رومانتيكية بيرون بما فيها من صراحة وجراءة . أما واقعية زولا فتسمى إلى تصوير جانب من الحياة تصويراً فوتوغرافياً ، وبما أن هذه الصور في تنوعها واختلافها تشبه بطاقات أعياد الميلاد ، إتجه « الكاتب

الفرنسي الطبيعي Naturalist ، إلى تركيز عدسته على الجوانب القائمة من الحياة .  
وعبثاً نجاول هنا تلمس هذا التحرر الألماني أو تلك الدقة الفرنسية في تصوير مظاهر  
الحياة ، بل إننا نسير بين الشخص وبيئاتهم ، متقصين مجالات روحية أبعد منا لا  
من الكاميرا ، مجالات لا يتسنى للتعبير التحرري كشف مكنونها . وعلى هذا فإنه  
بينما نعتبر أوستروفسكي وترجينيف كاتبين واقعيين ، إلا أن واقعيتهما تثير فينا  
إحساساً شاعرياً هو أن التوازن الدقيق بين طريقي الإيجاء يكاد يشبه التوازن الذي  
يوجده الشاعر بين صوره اللفظية ، فنحن هنا نواجه الحياة ، ولكننا في موقف كما لو  
أننا ، بدلا من مشاهدة الحوادث كجمهور النظارة من خلال حائط رابع لا وجود  
له ، فإننا ، مع ما يبدو في هذا من تناقض ، ندخل صميم المشاهد ونخرج منها ،  
نلاحظ الشخص وهي تتحرك وندخل في جانب الشخص في ذات الوقت . إن  
مشرحة زولا ، وهيبيل كذلك ، تعد مسرحية للتفرج ، بينما قدم لنا أوستروفسكي  
وترجينيف مسرحية يلاحظ الجمهور الحوادث ، ويشارك فيها في ذات الوقت .



## الجزء التاسع

### انتصار الواقعية

وقبل أن تحمل سنة ١٨٧٠ كانت التجارب التي أجريت على الأسلوب الواقعي كافية لأن تكون أساساً قوياً لإنتاج مؤلف كبير يبلغ القمة في هذا المضمار . وحتى الآن لم يظهر عبقرى في هذا الأسلوب الواقعي لم تشبه شاتبة ، وحتى الآن لم تبذل أية محاولة لتستخلص من شتى الأشكال التي اتخذتها المسرحية الجديدة شكلاً واحداً يتلائم كل التلام مع مستلزمات العصر . وقد آن الأوان ، على كل حال ، لظهور هذا العبقرى المنشود .

لقد أسهم هيل بمقدرة مسرحية يعوزها بعض التشذيب الشكلي ، وبين ديماء الإبن استخدام الأفكار بطريقة فعالة . كما عرض زولا نموذجاً طبيعياً جديداً ، وعلم سكريب وساردو ، رغم احتقار كبار رجال المسرح الحديث لثأنهما ، علما الناس كيفية استخدام الحديث والحوادث العادية بطريقة تستوى جماهير المسرح .

وفي ذات الوقت كان هناك تطوران يسهمان بطريقة عملية في بلوغ هذا الأسلوب الجديد أقصى غاياته . ولقد ناقش شتى النقاد الفرنسيين الصفات المنشودة في المسرحيات الواقعية ، إلا أنه في ألمانيا كتب الناقد هيرمان هنتر Herman Hettner وهو صديق لهيل ، كتاباً سماه « المسرحية الحديثة Das Moderne Drama » ( ١٨٥٠ ) كان له شأن كبير في تدعيم اتجاهات هذا اللون المسرحي الجديد . ويتصدى هنتر في الأصل لمناقشة أهمية هيل في إنارته السيليل إلى نهضة مسرحية عظيمة وإن فشلت كتاباته في بلوغ سمو قصده ، ومبيناً أن الصراع

بين قوى المجتمع يقدم مادة مناسبة للون جديد من المأساة، وأنه لتطوير هذا اللون الجديد ما على الكتاب المسرحيين إلا مباشرة السعى إلى التركيز على الحقائق السيكولوجية والتعمق في فهم قوى المجتمع . ولقد ترك لنا إِبسن نفسه دليلاً يشهد بأثر هذا المقال النقدي على تفكيره . لقد فتح أمامه مجالات جديدة من الفكر ، وحثه على بذل الجهد من الجهود .

إن للقوى الاجتماعية التي أولاها هنتر مثل هذه العناية المكان الأعلى في هذا العصر للتطورات العلمية السريعة سواء منها العملي أم النظرى . إن أثر المدنية على بنى الإنسان يميل إلى وضعه تحت رحمة قوى لا طائل له بها ، بينما أدى الفكر العلمى إلى الاعتقاد بأن الإنسان لم يعد يتحكم في مصيره ، بل أصبح وليد الظروف ، تسيره حالته الاجتماعية ، ومن ثم فقد شخصيته الذاتية الأصيلة . على أثر القضاء على كثير من المعتقدات الدينية والخلقية بدأ كثير من الكتاب يؤمنون بأن مهمتهم تنحصر في ملاحظة الحياة ، وتصوير حقائقها المريرة المؤسفة ، بينما نظر كتاب آخرون إلى المسرحية وإلى الأدب عامة على أنه وسيلة لا يقصد بها التعبير عن قيم خالدة ( ولابدت هذه مجرد أوهام من محض خيالنا ) بل هو وسيلة إلى تحسين ظروف حياتنا .

والتطور الثانى حل بالمرشح نفسه . ففي خلال السنوات الأخيرة من هذا القرن زود المسرح بمعدات مكنته من عرض المشاهد بطريقة واقعية وأكثر من ذي قبل . فأضواء الغاز التي أدخلت حوالى ١٨٢٠ ظلت سنين عديدة ابتكاراً بدائياً ، ولكن فيما بين ٨٧٠ و ١٩٠٠ مكنت لإضافة كثير من التحسينات ( كاستعمال الجير في الإضاءة المسرحية ) إلى جانب ما أضيف من أساليب فائقة من أساليب الإخراج ، مكنت المسرح من إحداث معظم التأثيرات التي ينشدها المخرجون . وحوالى نهاية هذا العصر أخذت الكهرياء بطريقة اجتهدية بآدى الأمر تحمل عمل مصادر الإضاءة السابقة وتمكن المخرجون من التحكم في التأثيرات الحسية بطريقة أكثر مرونة عن

ذى قبل . ورويدا رويدا أخذ الاستخدام التقليدى للأجنحة وقطع القماش التى كانت توضع خلف المسرح يخلى السيليل إلى إعداد مناظر داخلية وخارجية خاصة . وباختفاء النظام الذى كانت تتبعه بعض المسارح فى الاحتفاظ بعدد من المسرحيات الناجحة تعيد عرضها من آن لآخر ، بدأ جايا الاهتمام الزائد بالمناظر الخلفية Scenic backgrounds بشكل لم يكن معهودا أو ميسرا من قبل . وعندما كانت تعرض مسرحية مختلفة كل ليلة ، وعند ما كرس تشارلز كين Charles Kean همه فى العقد الخامس : أولا لدراسة الملابس التاريخية المناسبة والظروف التى لابت مسرحيات شيكسبير ، ثم محاولة تطبيق نتائج أبحاثه هذه فى أسلوب واقعى ، كان ينير السيليل إلى المستقبل دون شك .

وحتى بعد التخلي عن نظام الاحتفاظ بالتراث الدورى repertory system لإعادة عرضه وقت الحاجة ، تطلبت رغبات جديدة للمخرجين والمشرفين على المناظر المسرحية تغييرات فى الإعداد المسرحى . فى خلال تلك السنوات دخلت الآلات إلى المسرح وفى نيويورك افتتح ذاك المبقرى المبكر ستيل ماكاي SteeleMackaye مسرح ماديسون Madison Square Theatre سنة ١٨٨١ وأدهش جمهور النظارة بعرضه مسرحا مزدوجا يرتفع وينخفض بمناظره ومثليه بطريقة آلية double elevator Stage . وقبل ذلك بقليل أى فى ١٨٨٠ أعدت دار الأوبرا فى بودابست مسرحا مقسما إلى أجزاء ومجهزا بروافع هيدروليكية وفى المسرح الحكومى Staats theatre فى ميونيخ ودار الأوبرا فى درسدن سرعان ما انهمك أدولف لينباخ Adolf Linnebach فى إتهان استخدام هذه الابتكارات الآلية وغيرها ، وفى اختراع ابتكارات جديدة من لدنه . وهكذا كان عصر الآلة يتمشى مع مستلزمات المسرح : وكانت هذه الأساليب الجديدة معدة لإخراج المناظر المثيرة المفعلة أو المناظر الواقعية حسبما نريد وأينا نريد .

وهناك ابتكار آخر يجدر التنويه به . من الواضح أن الجمهور كان ينفذ الواقعية في ذلك الوقت وتمتع الناس في كل البلاد بالصور القائمة التي كان يعرضها المسرح الواقعي ، إلا أنه في الوقت نفسه في معظم الدوائر المسرحية سار أنصار الواقعية المتحمسون أشواطاً بعيدة عما تميل إليه الغالبية العظمى من معاصريهم مما أدى إلى إحداث فجوة كبيرة بين ميول جماهير النظارة العاديين وبين ما ينبغي هؤلاء الأنصار المتحمسون فرضه على المسرح . وترتب على هذا إدخال عنصر جديد تماماً في عالم المسرح - ألا وهو نمو المسرح الحر Independent Theatre في ١٨٨٩ بفضل أوتو براهم Otto Brahm إلى حد كبير افتتح في برلين المسرح الحر Freie Buhne الذي خصص نشاطه المسرحي لعرض مسرحيات واقعية لأقبل للجماهير العادية بها . وقبل ذلك بعامين كان أحد المتحمسين للطبيعية في فرنسا ألا وهو أندريه أنطوان Andre Antoine قد تمكن بمجهوده الشخصي الصرف من افتتاح المسرح الحر في باريس Theatre Libre . وقد استمر نشاطه من ١٨٨٧ إلى ١٨٩٤ ، وعند ما أغلق أبوابه انتقل التحمس لأهدافه إلى المسرح الفني Theatre de l'Oeuvre الذي افتتحه إسكندر لونييه بويه Alexandre Lugne Poë في ١٨٩٣ . وبوحي من رجل آخر أيضاً ونعني ج. ت. جران J. T. Grein تأسست جمعية المسرح الحر في لندن في ١٨٩١ The Independent Theatre Society . وإن كنا أشد شعوراً بأثر هذه الجهود فيما تفرع عنها من نشاط مسرحي في بلادنا ، ألا أننا نجد لزماً علينا الثناء على ما سعوا إليه من تجارب ، وعلى طريقة تزويد أعضائها بالمعلومات المسرحية عن البلاد الأخرى ، وعلى تشجيعهم الكتاب المسرحيين الجدد أمثال سترندريج وهوفاني وبريه وشو الذين يدينون بالفضل لجهود هؤلاء المسرحيين الأحرار .

## الفصل الأول

إبسن وانتصار الواقعية The Triumph of Realism : Ibsen

ويعلو إبسن على من سواه من كتاب المسرح في هذا العصر كالصخرة الشائعة ، وعلى حين فجأة رفع إبسن من شأن المسرح النرويجي المتعثر إلى منزلة تدانى ما بلغه المسرح في بلاد أعرق وأغنى تراناً مسرحياً من بلاده .

ولم يكشف إبسن عن مقدرة مسرحية أكيدة ، وعمق نظرة للحياة ، وأهداف محددة بشكل لم يتسن لاحد من كتاب المسرح في عصره فحسب ، بل إنه بدأ كرمز ضخم يتمثل فيه كل ما هدف إليه عصره أو أحرزه من نجاح في المضمار المسرحي . فنحن نرى في أعماله صورة متبلورة لعصره .

### المسرحيات التاريخية

وعند ما نفكر الآن في إبسن يخطر في ذهننا عادة كتولف لمسرحية « الأشباح » وزراه رجلا ابتكر لونا واقعيًا خاصاً به ، وهو لا يكاد يتأثر بأحد من الكتاب الآخرين . وأول شيء يجب ذكره هو أنه كمنخرج وكاتب مسرحي لمسرح « برجن الصغير Little Theatre at Bergen » ، انهمك إلى حد كبير في عرض « مسرحيات Scribe » ، وأن بمجهوده المسرحي الأول يتمثل في مسرحية رومانتيكية تسمى « كاتيلين Catiline » ( ١٨٥٠ ) . وفي مرحلته التجريبية الأولى تأثر إلى حد كبير بالانجاء الرومانتيكي السائد في ذلك القرن ، ووضع نصب عينيه مهمة ابتكار لون مسرحي يتناسب مع المسرحية التاريخية التي تدور حول التقاليد النرويجية الأصيلة .

فن سكريب استوحى إيسن الكثير عن الشكل المسرحى ، ومن شيكسبير وجد العظمة والإلهام ، ومن الكتاب الرومانتيكيين العديدين من شيلر فصاعدا وجد معينا للوحى المباشر ، بينما أنارت السبيل أمامه جهود الكتاب السابقين فى عرض مواضيع اسكنديناوية على المسرح .

فى سنة ١٨٥٠ ظهرت مسرحية « قـبـر الجنـدى - Kjaempheojen - The Warrior's Barrow » ، وهى مسرحية ضئيلة الشأن إذا قورنت بأعماله الأخرى ، كما يبدو فيها بكل جلاء أثر « أوهلنشلاجر Oehlenschläger » ، على إيسن . وبعد ذلك بخمس سنوات ظهرت أولى مسرحياته الجديرة بالاهتمام الحق ، ألا وهى « الليدى إنجر من أوسترات Lady Inger of Ostrat-Fru Inger til Ostrat » ( ١٨٥٥ ) التى يتنازع فيها على الغالب أثر كل من شيلر وسكريب . فى هذه المسرحية مقدرة فنية ، وإحساس عميق بالشخص كما نرى فى رسمه لشخصية المرأة الطموح التى لا تؤدى مكائدها إلا لتخطيم ابنها . وتوضح مشاهد متفرقة براعة أكيدة فى الكتابة المسرحية ، ولو أن تصميم المسرحية فى مجموعه يبين أن إيسن لم يتمكن بعد من إظهار امتيازه وتفوقه . فعندما يظهر الشخص الغريب على حين فجأة فى نهاية الفصل الأول وتغر لادى أنجر مغشياً عليها ندرك مدى تصور المؤلف للأثر الذى يحدثه هذا المنظر عندما تسدل الستار عليه . إنه لمن الجلى أنه منظر لا يتلائم مع المستلزمات المسرحية . إن ما أغفله إيسن هو أن جمهور النظارة لن يتأثر بمشهد ما إلا إذا عرف الظروف التى تحيط به ، إن إيسن لم يزل فى حاجة إلى الخروج من حجرة المطالعة إلى أروقة المسرح .

لقد كانت مسرحية « ليدى إنجر من أوسترات » بداية لعدد من المسرحيات التى تدور حول موضوعات اسكنديناوية ، وتبين كل مسرحية بعد الأخرى التقدم المتزايد الذى أحرزه إيسن فى تفهم الفن المسرحى ، وفى تمكنه من رسم الشخص ، فلان كانت مسرحيته « وليمة فى سولهاوج The Feast at Solhaug-Gildet »

« Olaf Liljerkrans ، و « أولاف ليلجركرانس ( ١٨٥٦ ) ، paa Solhaug ( ١٨٥٧ ) ليستا بذات أهمية تذكر ، إلا أن مسرحيتي « الفيكنج في هيلاند » ، Haermaendene paa helgeland-The Vikings at Helgeland ، ( ١٨٥٨ ) و « المطالبان بالعرش The Pretenders-Kongsemnerne ( ١٨٦٤ ) ، رغم عدم إصابتها أى نجاح مباشر ، توخانا توضيحاً كاملاً قدرة إيسن الفنية المتزايدة . وتعتمد الأولى على الأساطير الشمالية القديمة التى أثرت فى فاجنر ، وتعالج أساساً قصة « سيغورد القوى Sigurd the Strong » ، ومحبوبته « هيورديس Hiordis » ، الابنة المنتبأة لأورنولف . ويحاول إيسن فى أسلوب يتسم بكثير من العاطفية أن يكسب عالم الأساطير القديمة شكلاً فنياً حديثاً . وتدور قصة « المطالبان بالعرش » حول رجلين على طرفي نقيض - هاكون المعتد بنفسه الواثق كل الثقة من أهدافه وأغراضه ، و « سكيل Skule » ، الذى يزخر عقله بالآمال الكبار ، وإن كان شخصاً دائم التردد . بالرغم من اتصاف الأخير بمقدرة خارقة يفتقر إليها الأول ، فإن هاكون هو الذى أصبح ملصكاً وحاكماً للزويج المتحدة . وتتضمن كل من المسرحيتين حبكة مسرحية هامة ، وإن كان من الجلى أن « المطالبين بالعرش » تفوق سابقتها ، وذلك لأن إيسن ركز فيها اهتمامه على تحليل مشاعر شخصوه وخوالجها النفسية .

### الرمزية الأولى Early Symbolism

وتكشف هذه المسرحيات عن شعور إيسن المتزايد بأهدافه الفنية ، هذا بالإضافة إلى ما توضحه من قدرة سيكلوجية مضطردة . فإلى حد ما يمكن اعتبار « المطالبون بالعرش » ، مأساة رمزية . ويمكن أن نلاحظ هذا الهدف الرمزي أكثر وضوحاً وعمقاً فى أعمال كتبها إيسن فى نفس الوقت تقريباً - وهى أعمال إن اختلفت فى طابعها إلا أنها تسهم جميعاً فى الوحدة العميقة التى تنقسم بها كتابات

إيسن . ففي مسرحية « ملهاة الحب » Kjaerlighedens Komædie-Love's Comedy ، (١٨٦٢) اتخذ الطابع الرمزي لونا يكاد يكون معاصراً . وفي مناقشتها العلاقات الجنسية تنادى برسالة تتنافى مع التقاليد الاجتماعية : « إذا أردت الزواج ، هكذا يقول إيسن ، لا نحب وإذا أحببت فافترق » . ويعرض إيسن هذه القضية عن طريق تصويره لعدد من العلاقات الزوجية التي تتفاوت فيما بينها بدرجات مختلفة . فزى أول الأمر القسيس ستراماند وزوجته وقد دمرت الحياة العائلية كل ما كان يدور في خلده من أحلام وآمال ، ثم يأتي « ستايفر » Styver ، وهو كاتب في محكمة لا يعرف الطموح إليه سيلا ، ثم نرى بعد ذلك طالب « اللاهوت » لند Lind ، الذي يحلم أن يكون مبشراً ، وحبيبته « أنا Anna » ، وأخيراً نلتقي بالشاعر « فوك » Falk ، ومعشوقته « سفانلد » Svanhild . ويحاول إيسن أن يبين عن طريق هذه العلاقات أن الزواج لا بد وأن يجلب معه تبدل المشاعر وخمود الآمال واستسلام للعرف والتقاليد . وقد لا يحدث هذا بالنسبة لشخص مثل ستايفر وفروكين سكاچار ، ولكن لند ، في زواجه من أنا يضحي بحلمه القديم في أن يكون مبشراً يوماً ما ، بينما الزواج بالنسبة للشاعر فوك يعني قتل موهبته الشعرية وحماسته الثورية . ونما يدعو للسخرية أن التاجر « جولستاد » Gulstad ، هو الذي يبين هذه الحقيقة لهذا الشاعر فتخلي سفانلد عن فكرة الزواج منه في النهاية تمسحاً مع روحها الرومانتيكية : وتنتهي المسرحية وقد امتلأت خشبة المسرح بآل ستراماند وذريتهم العديدة ، بينما نسمع صوت فوك وهو يصيح في نشوة الشاعر المنتصر ، وهو يهم إلى حياة زاخرة بالمغامرة مع لفيث من الشباب كله مرح وحاس .

وبالرغم من أن ملهاة الحب تبدو لنا وقد انفردت بمنزلة خاصة بين أعمال إيسن إلا أن تفهمها لازم لإدراك تطوره الكامل ولتفهم نظراته إلى الحياة . إن إيسن في الطريق لأن يكون صاحب رسالة عبر عن إيمانه بها في هذه الملهاة المريرة ،



متحديا الطبقة البورجوازية المادية ومعلنا عن عزمه على ألا تشوب آراءه وأحلامه أية شائبة أو يصيبها أى وهن . ومن الجلى أن هذه المسرحية ترتبط بالمسرحيات الثلاث التى تلتها وهى : « براند Brand » ، ( ١٨٦٦ ) و « بير جنت Peer Gynt » ، ( ١٨٦٧ ) وآخر أعماله التاريخية « الإمبراطور والجاليلى Kejser of Galilaer-Emperor and Galileen » ، ( ١٨٧٣ ) .

وبعد أن عرض إيسن فى « ملهأ الحب » صورة كاريكاتورية لشخصية قسيس خائر العزم دنيوى التفكير رجعى إلى درجة ميثوس منها ، إذ به فى « براند » يعرض صورة مناقضة تماما . فبطل هذه المسرحية شاب قوى الإيمان يذهب إلى بلدة صغيرة نائية . وبعد أن عقد العزم على ألا يتزحزح بسهولة عن آرائه ومبادئه ، سار فى طريقه لا يبالي بشئ إلا ما تملبه عليه نفسه حتى ولو ناصبه الجميع العداء - لقد وقف ضده الموظفون فى هذا المجتمع الصغير ، وكل رعايا كنسيته ، وحتى هؤلاء الذين كانوا يهتمون بالمعطف على آرائه . إن هذه المسرحية عمل ليس من اليسير فهمه ، إذ يبدو أن المؤلف الشاب ، الذى أشرف الآن على مرحلة نضوجه واكتمال عبقريته قد كتبها بطريقة أفضل وأعمق مما يظن هو نفسه . وتبدو المسرحية فى ظاهرها هجوماً غنياً من قبل فرد حائق ضد تفاهة المجتمع الذى يحيط به ، وضد نضوب معينه الروحى . ونشتم فى هذه المسرحية أثر كيرجيجارد Kierkegaard الذى تهتم فلسفته بذاتية الفرد وبالعلاقة المؤلفة بين كل فرد وخالقه ، على عكس ما ينادى به هيغل Hegel من أئورقراطية مستبدة مطلقة . إن براند ينظر فى هلع إلى أمه التى مات قلبها وطفى الجشع الدنيوى على كيانها كله ، بعد أن تزوجت زواجاً نفعياً . فى بسالة ونبل كان براند يتحدى المخاطر التى يقف غيره دونها مكتوف الأيدى وذلك لنجدة الغير وإغاثة الملهوف . ولكن عاطفته الجياشة ذاتها هى التى جلبت الآسى والحزن إلى نفسه . فاعتقاده بأن واجبه يفرض عليه البقاء إلى جوار أهل بلده جعله يودى بالفعل بحياة ابنه الحبيب الذى كان من الممكن

أن يشقى من مرضه لو أنه رحل به جنوباً إلى جو أدفا . وفي النهاية يقف براند وحيداً بالفعل بين الجبال أمام الله الذى سعى إلى خدمته بكل قوة وعزم ، وعند ما توشك كتلة ثلجية Avalanche أن تهوى عليه ، يصبح في شقاء — وقد طغى على نفسه شعور مضمّن من الشك متسائلاً في مرارة عما إذا كان تأكيد الفرد لإرادته وذاتيته إلى آخر رمق سوف يجلب له الخلاص أم لا . ويأتى الجواب على هذا مدوياً من السماء طاغياً على صوت الثلوج الهاوية : « الله محبة Deus Caritatis الله محبة God is Love ، هذه العصيحة في ختام المسرحية توحى في حد ذاتها بأن إيسن ، ربما عن غير إدراك تام منه رأى أن براند لم يكن شخصية كاملة تماماً ، وفي ذلك يقول برنارد شو : « إن براند يموت قديساً بعد أن سبب بقداسته عذاباً أشد عنفاً مما يسببه أعظم آثم مطبوع على الشر لو سنحت له ضعف الفرص التي تأتت لبراند » . وإن أعوزت إيسن ، صاحب الرسالة الفنية ، في كثير من الأحيان ، روح الفكاهة التي تكسب المواقف بهجة ونجاحاً ، وإن بدا كثيراً في مواقف سخيفة أكثر منها رفيعة المستوى ، إلا أننا لا نكاد نعتقد أن إيسن من السذاجة بمكان حتى يولى بطل مسرحيته هذه النظرة الجادة على ما به من نقائص . حقاً أن إيسن كان يلمت جوانب عديدة من الحياة البورجوازية التي حوله ، وأن هذا المجتمع كثيراً ما حال دونه وآماله وأنه سعى إلى حث الناس على التعبير عن أنفسهم في حرية أكثر ، ولكن مع هذا فإننا لا نستطيع تجاهل وجود عنصر فكّه بعض الشيء في مسرحية براند : إن صورة هذا القسيس تعبّر كاريكاتورى كالذى نلّسه في مسرحية « ملهاة الحب » .

وفي مسرحية « بيرجنت » نجد الرمزية والهدف الجدى وشعور الحزن ، وروح الفكاهة وقد احتشدت كلها في خمسة فصول طويلة غاية في الإثارة . وقد نجد في المسرحية كثيراً من الحشو كما نجد كثيراً مما يذكرنا بمحاولات جيته الركيكة في كتابة الملهاة ، كما لو أننا أمام قيل يرتدى الملابس المزركشة ، ويحاول في وقار تقليد راقصة

الباليه في حركاتها الرشيقه إلا أنه رغم هذا فإن بير جنت تعد من أعظم المسرحيات التي أنتجها القرن التاسع عشر . وما يدعو للفرابة أنه رغمًا عن أن هذه المسرحية قد كتبت عندما أوشك لبسن أن يبلغ الأربعين من عمره ، ورغم ما كان يكشف عنه إذ ذاك من مهارة فنية أكيدة ، فإننا نجد في هذه المسرحية وفي مسرحية براند مشاهد متفرقة لا يدبجها إلا يراع كاتب لم ينضج بعد ، كما أن بساطة الأفكار الرئيسية في كلتا المسرحيتين توحى بأنها نتاج شاب يافع لم يبلغ مرحلة النضوح ، كما أن الرمزية التي تقسم بالعمق والتخيل في غير هذا المجال ، تهبط كثيراً في هاتين المسرحيتين إلى المستوى الضحل الذي نلسه في مشهد التجار الأربعة في مسرحية « بير جنت » فهنا نجد فرنسيا ، وسويديا ، وألمانيا ، وأمريكا يقفون في هلع بعد سماعهم تعليل بير لتعضيده الأتراك ضد اليونان .

مسيو بالون : تخيلت نفسي غازيا فاتحا  
احاطته الفتيات اليونانيات الجيلات .

الجندي السويدي : إنني أنخيل في يدي السويديتين  
الرباط الغليظ الذي يوثق فيه البطل  
المحارب مهمازه .

فون إيركوف : إنني أرى ثقافة وطن الأجداد  
وقد انتشرت في البر والبحر  
مستركوتون : إن أسوأ شيء هو خسارة المال ،  
يا إلهي إنني لا أكاد أمنع نفسي عن البكاء  
إنني أنخيل نفسي مالمكا لجبل أوليمب .

\* \* \* \*

إننا قد لانبالى إذا وجدنا هذا في مسرحية شاب في سن العشرين ، أما أن نجد في كتابة رجل بلغ الأربعين هذا التهكم السطحي فأمر لا يكاد يفتقر .

إلا أنه رغما عن كل هذا ، فإن مسرحية بيرجنت تعد من روائع المسرحيات التي تنقسم بالخيال الحارق . وبمهارة كبيرة يتتبع إلسن بطل مسرحيته منذ أحداثه عندما كان يملأ أسماع والدته بقصص خارقة عن المغامرات والمخاطر ، إلى أن اختطف عروس جاره ، إلى أن شاب ووهن وأخذ يحاسب نفسه على ما آتته من أعمال . وفي بادئ الأمر بدأ وغدا متبجحا لا يستثير فينا إلا قدرا يديرا من العطف : فأكاذيبه توحى بخصب خياله ، وتخلصه من المآزق وإن استحق عليه اللوم أمر يتسم بالجرأة ويلازمه عطفنا عندما نراه في بلاط ملك الجان ، بعد مغازلته لابنته . ويتبع ذلك منازلته للغول Boyg الرهيب ، ثم منظر عاطفى بينه وبين سولفيج ، تلك الفتاة البريئة التي اخلصت له الحب وأنت لتشاركه حياة المنفى بين الجبال . ويحبها يرا أكثر من أية فتاة أخرى ، إلا أنه يتذكر مافي نفسه من شرور ويرفض عن عمد مشاركتها هذه الحياة الجميلة البسيطة : لأنها في نظره ذهب بلغ من بهائه وصفائه درجة لا يعلو عليها شيء ، كما لا يجب بأية حال أن تشوبه أية شائبة . ويتجلى خير مافي نفسه في هذا المشهد الذي يتخلل فيه عن الحياة مع محبوبته . لأنه يتذكر ماردده الغول من نصيحة له بأن : « يهيم في الأرض Go round about »

بير : لقد قال الغول « اضرب في مناكبها » — ولذا يجب أن أهتم هنا

لقد سقط قصرى الجميل ودمر تدميرا !

بنيت حائطا حول من أحببت ،

ولجأة بدا كل شيء قبيحا — وفترت سعادتي —

« لا بد أن تهيم على وجهك أيها الفتى ! ليس هناك طريق ينجيك

من كل هذا ، ويقربك من محبوبتك . »

ألا يوجد طريق ؟ أم ، لا بد وأن يكون هناك طريق ما

هناك نص عن الندم ، إن لم تخفى ذا كرتى .

ولكن ما هو ؟ ما هو هذا النص ! ليس معى الكتاب المقدس

لقد نسيت معظمه ، ولا يوجد هنا  
من يهدينى السبيل فى هذه الغابة الكثيفة المتشابكة .  
الندم ؟ لقد يستغرق هذا سنين كاملة ،  
وقبل أن أناله . إنها حياة نافذة !  
أأحطم ما هو بهيج ، جميل ، نقي  
ولا يبقى معى منه إلا أشلاء متناثرة ؟  
لقد تتخيل هذا ، لكن لا فعله  
عندما يكون العشب أخضر ناضرا فلا  
تدسه بقدميك .

إن ما تقوله هذه الساحرة إنما هو  
هراء وكذب !

لقد اختفت بشرها عن الانظار —  
نعم ، قد يكون عن الانظار ، ولكنها لم تغرب عن بالى .  
ستبغى الأفكار خلصة دون أن أدري .  
أعجيد ! وانتن أيتها الثلاث ، اللاقى رقصن على الربى !  
أيردن الانضمام لنا كذلك ؟ أيدفعن الحقد  
بأن يطالبن بأن أضمن إلى صدرى  
وأرفعن برقة بين ذراعى الممدودتين ؟  
• لا بد أن تهيم على وجهك ، يا فتى ، وإن كان ذراعى  
فى طول جذع شجرة الصنوبر ، أو فى طول جذع شجرة الاناناس  
حتى ولو كان الامر كذلك ، فساأضنها إلى  
وأتركها نقية طاهرة كما كانت .

يجب أن أهتم على وجهى هنا ، على قدر ما أستطيع

دون فائدة أجنى ، أو خسارة أنحمل .

يجب أن أبعد هذه الافكار عن نفسى ، يجب أن أحاول أن أنسى .

( يتقدم بعض الخطوات إلى الكوخ ، ولكنه يقف ثانية )

أدخل بعد كل ما حدث ؟ بعد أن دنسنى العار ؟

أدخل بعد هذه الضجة التى أحدثتها الجنية ؟

أتمكلم ؟ لا بل يجب أن أسكت ، أأعترف ؟ لا بل يجب أن أختفى

( يرى فأسه بعيدا )

لأنها أمسية مقدسة . أن أظل أحاول ذلك

رغم ما بي من شرور ، لتدنيس المقدسات

سولفيج : ( واقفة على عتبة الكوخ ) أنت قادم ؟

بير : ( فى صوت مرتفع إلى حد ما ) سأهيم على وجهى !

سولفيج : ماذا ؟

بير : عليك بالانتظار .

إن الليل قد أرخى سدوله ، وعلى أن أحضر شيئاً ثقيلاً إلى هنا .

سولفيج : انتظر ، سأساعدك ، سنتقاسم هذا الحمل الثقيل .

بير : كلا ، امكث حيث أنت ! يجب أن أحمله بنفسى .

سولفيج : ولكن لا تذهب بعيداً يا عزيزى !

بير : صبراً ، يا فتاتى

ومم ما طال الطريق أو قصر فعليك بالانتظار

سولفيج : ( توى له بالموافقة وهى تهم بالمسير ) نعم ، سأظل أنتظر !

ثم ينتهى هذا الفصل من المسرحية بالمشهد الرائع الذى تموت فيه أم بير .  
ويحاول بير وقد غلبه الأسى أن ينسى أن ففر والدته لم يكن إلا نتيجة لإسرافه  
وتبديده . ويقول لها :

والآن يا أماء ، ستحدث سويا  
عن شتى الأمور ،  
ولا تذكرى ما هو معوج ومنحرف  
ولا كل ما هو محزن ومرير  
آه هاهى القطة العجوز ذاتها ،  
إنها لا تزال على قيد الحياة . أليس كذلك ؟

ثم يسرد عليها قصته فى هدوء وإقناع فتسحرها فصاحته فتعتقد أن الحبل الذى  
بيدها لجام حصان وتتصور نفسها راكبة معه بعيدا فى عنان السماء . وتزداد القصة  
حياة وشوقا وتنتهى بضحكة عالية تتم عن ابتهاجه لأنه استطاع أن ينسى أمه آلامها .  
ثم يتجه بير إلى أمه :

بير : نعم ، ألم أكن أعرف ماسوف يحدث ؟  
هاهم الآن يرقصون على نعمة أخرى !  
( فى قلق )

ماذا ، مالذى جمل عينيك تفقد بريقهما هكذا ؟  
أى ! مالذى دها عقلك ... ؟

( يذهب إلى مقدم السرير )  
يجب ألا ترقدى وتحملقى هكذا ... !  
تكلمى يا أمى ، لأنى ابنك !

( يلس جبهتها ويديها باهتمام ، ثم يلقى الحبل الرفيع على الكرسي ويتكلم  
فى رقة )

نعم ، نعم ! يمكنك الراحة الآن يا أمي ،  
إذ أن رحلة حياتك انتهت .  
( يسبل عينيها وينحنى عليها )  
إننى أشكرك على كل أيامك التي كرستها لى  
أشكرك على تربيتك ورعايتك لى ،  
ولكن لا بد أن تردى إلى الشكر ، الآن  
( يضع قبلة على خدها )  
هاك أجرة السائق الذى كان يركب معك فى عالم الخيال .

\* \* \* \*

وعندما نرى بير بعد ذلك نجده رجلا فى منتصف العمر ، أصبح تاجرا ناجحا  
أثرى من تجارة العبيد الذين كان يرسلهم إلى ولاية كارولينا بأمريكا ومن إرسال  
الأصنام إلى الصين ونجده يحلم بأن يكون إمبراطورا على العالم كله . وعندما هجره  
زملاؤه التجار دفعه الغزع إلى الالتجاء إلى الدين الذى نبذه من قبل ، والذى ينسأه  
عندما ينقسم له الحظ من جديد . ورغم هذا فإن حياته الآن فى تدهور مستمر :  
فتخذه فتاة مراكشية ، ويوضع فى مستشفى المجاذيب فى القاهرة ويوشك على الفرق  
أثناء عودته إلى وطنه . وتهتم المشاهد الأخيرة أساسا بمحادثة صانع الزرائر وهو  
أداة الحكمة الآلهية أنى ليصهر روح بير فى وعاء الصهر . ويجادله بير وقد غلبه  
اليأس :

بير : ولكن هذه ، أيها الرجل الطيب ، إجراءات غير عادلة !  
إننى واثق بأنى استحق معاملة أفضل من هذه ،  
إننى لست شريراً بالدرجة التى تظنها ،  
لقد فعلت خيرا كثيرا فى هذا العالم ،  
وأسوأ ما يمكن نعتى به أننى رجل تخبط فى دنياه ،



ولكننى بكل تأكيد لست آثما نادرا المثال.

صانع الزرائر : هذا هو خطأك بالفعل ، أيها الرجل

إنك لست آثما كبيرا بأية حال

ولهذا أعفيت من سكرات العذاب

وستحل كغيرك في قالب الصبر

ويفزع بير عندما يتبين له بأنه لا بالآثم البطولى أو بالقديس الفاضل ، ولكونه

لا هذا ولا ذاك فلا بد وإن يفقد شخصيته وذاته . ؟ ويفرط صانع الزرائر على

هذا بقوله :

بربك ، يا عزيزى بير ، لا داعى

بأن تهتم بتفاهات كهذه .

إنك لم تكن نفسك أبدا ،

إذن ماذا يهم ، إذا مت الآن ؟

ويسعى بير فى يأس وقد ضاق به الوقت ، ليبرهن بأنه كان حقيقة نفسه ،

ولكنه يفشل فى مسعاه بل إنه يعجز عن فهم حقيقة معنى هذا ، ويقف متحيرا

بعض الشئ عندما يخبره صانع الزرائر بأنه ، لكى تكون نفسك — يجب أن

تقتل نفسك الأمانة بالسوء ، ولا يتسنى لبير الالتقاء بسولفيج إلا فى النهاية : فيخر

نادما على قدميه أمامها فتغفر له . ويعرض لها لغزها قائلا :

ألا تدلينى أين كان بير جنت

منذ أن افرقنا ؟

سولفيج : أين كان ؟

بير : أين حقيقته ، كما بدت

لله الخالق أول مرة ؟

ألا تدلينى ؟ إن لم تفعلنى ، فسأعود ، ...

سأذهب إلى المناطق التي يحيم عليها الضباب .

سوفليج : ( في ابتسام ) أوه ، أن هذا للغز سهل الحل .

بير : إذن أخبريني عما تدركين !

أين كنت ، كنفسى ، كالرجل الكامل ، الرجل الحق ؟

أين كنت ، كما خلقني الله ؟

سوفليج : لقد كنت في إيمانى ، في أملى ، وفي حى .

ومن نافلة القول أن براند مسرحية عرض فيها إبسن بطلا يؤكد فيها ذاتيته حتى ولو على حساب الآخرين ، بينما يعرض في بيرجنت بطلا يتمثل فيه نضوب المعين الروحى وخوران العزم ، وهما صفتان تار إبسن على وجودهما في المجتمع النرويجى . إن هذا صحيح بالفعل ولكن إلى حد يسير جدا ، إذما يجب إدراكه ، رغم هذا ، هو أن المجال الخيالى للمسرحية يتعدى نطاق هذه الفكرة إلى حدود بعيدة جدا . وقد يستحيل علينا بالفعل أن نفسر نطاق هذا المجال التخيلى تفسيراً دقيقاً إذا ما لجأنا إلى عبارات منطق المدلول ، ولكونها بالذات تتعدى هذا النطاق الفكرى المنطقى فإنها تنقسم بعضة فريدة من نوعها .

وسرعان ما اتجه إبسن إلى استغلال الإمكانيات الواقعية ، ولكنه قبل أن يكتب مسرحية الاشباح Ghosts بذل محاولة أخيرة في الأسلوب التاريخى الشاعرى . ففي أثناء زيارته لروما تأثر عقله إلى حد بعيد بوجود حضارتين متمايزتين - روعة الحضارة الوثنية القديمة وروعة الحضارة المسيحية في العصور الوسطى . ونبع عن هذا عمل غريب قد نوافق إبسن نفسه في اعتباره رغم عدم تمثيه مع المستلزمات المسرحية أوضح مثل لعبقريته . ففي مسرحية « الإمبراطور والمسيح أو الجليلي » ( ١٨٧٣ ) نجد اتساعاً في المجال وقوة لا يتسنى ملاحظتها في أى عمل آخر من أعماله . والمسرحية بجزئها تعد في الوقت نفسه مقالا عن فلسفة خيالية ودراسة مستفيضة للشخص المسرحية ، وبمسالج إبسن هذين الجانبين بمهارة غريبة متبعا

الأساليب نفسها التي جعلت من بيرجنت مسرحية غاية في التعقيد . فيعرض لنا لمسن في البداية شخصية بطل المسرحية الأمير جوليان الذي كان يعيش أثناء حكم إمبراطور ميل إلى المسيحية ، والأمير جوليان شاب ذكي بهي الطلعة فخور بمهارته في الجدل والمناظرة يعشق الجمال والحياة . وفي الوقت ذاته تميل به روحه الكبيرة إلى التبرم بالمعرفة التي حصل عليها ، ويسعى وكله شغف وتوق إلى معلم لثر معلم ، محاولاً دائماً أن يسبر أغوار الفكر الإنساني ويدلف إلى مجاهله . وينتهي به الأمر إلى مقابلة الصوفي ماكسيموس الذي يستحضر أرواحاً من وراء غياهب الزمن ، ويعرض على ناظره صورة « للإمبراطورية الثالثة » ، ويفسر ماكسيموس هذا قائلاً :

ماكسيموس : هناك ثلاث إمبراطوريات

جوليان : ثلاث ؟

ماكسيموس : أولاً هناك الإمبراطورية التي تأسست على شجرة المعرفة

ثم هناك الإمبراطورية التي اعتمدت على شجرة الصليب

جوليان : والثالثة ؟

ماكسيموس : أما الثالثة فهي إمبراطورية السر العظيم ، إمبراطورية سوف تعتمد

على شجرة المعرفة وشجرة الصليب معاً ، لأنها تكرهها وتحبها سوية

ولأنها تستمد حياتها من شجرة آدم ومن الصليب .

\* \* \* \*

وعندما صار جوليان إمبراطوراً سعى إلى تدعيم حكم يسوده التسامح الديني ، وإن أغدق القرايين للآلهة الوثنيين القدام لكي يقطع صلته بالماضي القريب . ورغم هذا فقد دفع إلى ارتكاب سلسلة من الاضطهادات منها ما هو حقيق ومنها ما هو وهمي : فطرده موظفي القصر لكونهم ثلة فاسدة نفعية ، واتهم بمهاجمته للكنيسة ، بينما سلك المتعصبون الذين يتوقون للاستشهاد مسلحاً استدعى منه تدابير صارمة . وإذا تبعنا مسلك جوليان في الجزء الأخير من المسرحية وجدناه رجلاً يسعى

كالمحموم لإخضاع روح لا قلب ، وينتهى الأمر به بأن يحطم نفسه في سبيل ذلك .  
وتنشأ نوبة من الجنون أثناء حملة مشيئة إلى بلاد فارس ، ويتسلط على ذهنه  
التفكير في المسيح أينما ذهب وأينما فعل . وبعد أن يغرب به جاسوس فارسي يصدر  
أوامره بإحراق الأسطول الإمبراطوري ، وعندما تصاعد لهب النيران يتفجر صائحاً  
في نشوة المنتصر :

« نعم ، إن الأسطول يحترق ! وهناك شيء يحترق غير هذا الأسطول . ففي  
هذه النار المندلعة يحترق هذا الجليلي ويتحول إلى رماد ، ويحترق معه كذلك  
إمبراطور الدنيا ولكن من هذا الرماد سينبعث — كذلك الطائر العجيب — إله  
الأرض وإمبراطور الروح في شخص واحد ، في شخص واحد ، في شخص واحد ،  
وتزداد الظلمة التي غشيت نفسه عمقاً بعد عمق : فتصمت أصوات الآلهة الذين  
استشارهم ماكسيموس من أجله . وينتهي أمره بأن يقتله صديق صباه أجاثون  
ويموت على علم بأن المسيح قد انتصر ، وأن حله عن الجلال الوثني والمتعة الوثنية  
قد خدعه ، وفي الوقت نفسه نشعر بأنه في فئته كان أداة لقوة أكبر من قوة المسيح  
أو قوة الآلهة الوثنيين القدماء :

ماكسيموس : لقد ضل سعيه كقبايل . لقد ضل السبيل كياهوذا — إن الحكم إله  
مسرف أيها الجليليون ! إنه يفتي أرواحاً عديدة . ألم تكن  
حينذاك ، بل الآن كذلك ، الرجل المفضل — إنك ضحية على  
مذبح الضرورة ؟ ما قيمة الحياة ؟ إنها لهو وهراء — حتى ما زريده  
ندفع إليه قسراً . إله ، أيها الحبيب — إن كل الدلائل خدعتني  
وكانت كل التنبؤات ذات حدين ، فرأيت فيك الوسيط بين  
الإمبراطوريتين .

إن الإمبراطورية الثالثة آتية ، وتسترد روح الإنسان تراثها —

وحيثُتذ تقدم إليك قرابين الغفران . .

( يخرج )

باسمـيل : لقد برق في خاطري كنور وهـاج كبير بأنه هنا يرقد جوليان  
أداة الله النبيلة المحطمة .

قد نميل إلى ازدراء فلسفة إبسن هنا ، بل قد نمقتها ونمـجها ولكن لا يسعنا  
إلا اعتبار «الإمبراطور والمسيح» ، مسرحية تعادل في اتساع نطاقها الذي يشبه الملحمة  
مسرحية «فاوست» ، «وصانعي الأسر» ، لتوماس هاردي .

• • • •

## مقدم الواقعية

وقبل كتابة هذه المأساة التاريخية الرمزية كانت هناك شواهد تدل على أن إبسن  
يعد العدة لتجربة أسلوب مسرحى جديد . وفى عام ١٨٦٩ أقبل العرض العاصف  
للمسرحية «اتحاد الشباب The league of Youth-De Unges forlund» ، وهى  
مسرحية تدور حول موضوعات معاصرة إلى حد كبير ، وفيها يتناول المؤلف بالنقد  
والتهجيم الأحوال السياسية فى عصره وخاصة حزب الأحرار ، وحتى هذه اللحظة  
كان لإبسن يتبع خطى سكريب ويتجلى أثر المسرحية ذات الكيان الجيد  
Well-made play فى البناء الآلى لهذه المسرحية وفى مزجها الممجوج لعنصرى  
الميلودراما والمهزلة . ومن الناحية الأخرى نجد أن الحوار الواقعى وتصور شخصية  
ستسجارد نهاز الفرص ، وسيلبا ذات الحيوية المتدفقة ، وبرانسبرج عضو البلدية  
المتعجرف — يربط هذا كله فى سر هذه المسرحية بما تلاها من مسرحيات أقل  
منها آلية ، وبمبدو المشاهد الفعامية فى هذه المسرحية كذلك ثقلية باعثة للملل ، كما  
يبدو فيها تفكك الآراء الذى يعرضها المؤلف ، ولكن رغم هذا قد نتقبل المسرحية

لما لها من فضل لكونها مقدمة رائعة للسرديات التي يتميز بها إيسن أكثر من غيرها ككاتب مسرحي .

وبعد مضي ثمانى سنوات ظهرت مسرحية « أعمدة المجتمع - Samfundets stotter » ، ( ١٨٧٧ ) التي يسودها كذلك أثر سكريب والتعريض بالتقاليد الاجتماعية . ولم يتخلص إيسن بعد من شحطات وآثار مراحل عدم نضوجه الأولى . وتحاول هذه المسرحية في نطاق بناء مسرحى أفضل بكثير من « اتحاد الشباب » أن تعرض للقيم الاخلاقية في مجتمع بلدة صغيرة . وأحد هذه الأعمدة هو الثرى المبجل Consul Bernik وتلوك الألسنة سمعة يوهان أخ زوجة برنك ويشيع الناس بأنه كان على علاقة غرامية بممثلة وأنه سرق بعض أموال الشعب ، كما ينظر الناس إلى أخته غير الشقيقة لونا هيسل Lona Hessel على أنها شخصية لاخلاق لها . ولسوء حظ برنك يعود يوهان ولونا من أمريكا إلى بلديهما وتتكشف الحقيقة بإصرار من لونا في أن برنك وليس يوهان هو المجرم الحقيقي . وفي الوقت نفسه تتكشف الحطة النفعية لهذا الرجل المحترم في بناء خط حديدى يزيده ثراء على ثراء . وعندئذ بدافع من ضميره يعترف على الملأ بأخطائه . ولا تخلو قصة المسرحية من العاطفة ، كما أن خواتيم الفصول — كنهاية الفصل الاول عندما تسدل الستار على كلمات لونا « سأدخل بعض الهواء الطلق ، أيها القسيس ، — صممت لماعليتها المسرحية أكثر من قيمتها بالنسبة للشخص ذاتها . كما أن التهمك يكشف عن قسوة ولذاعة غالباً ماناصقها بمسرحياته الاولى — ومثال ذلك هنا ماقفوه به هيلمار من كلمات قاسية لأولاف الصغير عندما أراه قوسه .

هيلمار : ها ... هذا هو الجيل الناشئ هذه الأيام !

يعلم الله أنت الناس يتحدثون عن العزم والإقدام ، ولكن ينتهى كل شيء إلى لهو ولعب ، لا يتوق أى إنسان إلى تدريب نفسه على مواجهة الأخطار برجولة .

لا تقف وتشير إلى بقوسك أيها الغبي ، قد ينطاق السهم .  
ومن هذا يتضح أن لبسن يعاني صعوبة التخلص من آثار مرحلة شبابه  
وعدم نضوجه ، وربما لم يبلغ مرحلة النضوج الكامل بالفعل .

« وفي العام التالي عندما كان في روما كان يدون بعض المذكرات المتناثرة  
الخاصة بمسرحية جديدة ، هي مأساة حديثة ، : « هناك نوعان من  
القانون الروحي نوعان من الضمير ، أحدهما في الرجل ، والثاني في  
المرأة ويختلف اختلافاً كلياً عن الأول .

وتنتهي المسرحية بالزوجة وقد انمحت لديها كل فكرة عن المعايير  
الأخلاقية . إن شعورها الغريزي من جهة وإيمانها بالسلطة من جهة  
أخرى سببا لها ارتباكاً ما بعده ارتباك وحيرة ما بعدها حيرة .

« إن المرأة لا تستحق الاحتفاظ بشخصيتها في مجتمع العصر الحديث  
الذي هو مجتمع الرجال دون منازع ، بقوانين سنن الرجال وبنظام  
قضائي يحكم على سلوك المرأة من وجهة نظر الرجل لحسب .

« لقد ارتكبت تزويراً ، وهي غفيرة بهذا ، لأنها فعلته حباً في زوجها  
وإنفاذاً لحياته ، ولكن هذا الزوج بأرائه التقليدية عن الشرف يقف  
إلى جانب القانون وينظر إلى المسألة من وجهة نظر الرجل .

« صراع نفسي . بعد أن تعذبت وتحيرت من جراء إيمانها بالسلطة تفقد  
ثقتها في صلاحيتها الأخلاقية وفي قدرتها على تربية أولادها . . حب  
الحياة ، حب البيت والزوج والأطفال والعائلة . هنا وهناك تنساقط  
هذه الأفكار النسائية .

« يعاودها القلق والفرع من جديد يجب أن تتحمل تبعه هذا بمفردها  
تقترب الكارثة إلى طريقها المحتوم دون رحمة ولا هوادة . يأس ،  
صراع ودمار .

ولقد سلك كروجستاد سلوكاً مشيناً جلب له الثراء ، ولكن هذه الميسرة لا تغنيه شيئاً في استرداد شرفه .

هكذا ظهرت إلى حيز الوجود مسرحية « بيت الدمية » ( A Doll's House ) Et Dukkehjem ، ( ١٨٧٩ ) وتوضح في جلاء أوراق أخرى وجدت في حجرة مطالعة إبسن كيف نشأت هذه المسرحية ، ففي أول الأمر كان هناك « سيناريو » يوضح المخطوط المبدئية للعبة المسرحية ومشاهدها ، وتلك ذلك مسودة كاملة للمسرحية نفسها أضفت على الهيكل سالف الذكر حياة وخصباً . ونمت المسرحية من هذه المسودة إلى شكلها المألوف لنا بما لها من كيان مسرحى محبوب وبما لها من حوار بارع في تصويره للشخص . وقصة المسرحية مألوفة لنا بالطبع بشكل لا يستوجب موجزاً لها ، ولكن علينا أن نقف قليلاً لتدبر المناحي التي جعلت هذه المسرحية تسمو كثيراً على كل المحاولات السابقة لخلق مسرحية واقعية ، وأول شيء هو براعة الأسلوب : إن إبسن استطاع أخيراً التغلب على المشكلة الأساسية التي واجهت كتاب المسرح الواقعي — ألا وهي استخدام لغة تبدو طبيعية وتلائم مع المسرح في الوقت ذاته . فبعد مرحلة مرانه الطويل تمكن إبسن آخر الأمر من اكتساب ذاك الانسجام بين طبيعية الأسلوب وملائمته للمسرح الأمر الذي بدونه تظل المواقف المسرحية غاوية أو متكلفة . وعلاوة على ذلك تعلم إبسن كيفية تعديل طريقة سكريب المسرحية بحيث تحتفظ بعنصر الإثارة وفي الوقت نفسه تخفى معالم العنصر الآلى . فإذا ألقينا نظرة موضوعية إلى خوائيم فصوله وجدناها من نفس النوع الذي استخدم من قبل ، وإن كان تطورها عن مسلك الشخص واندماجها التخيلي في القصة الرئيسية للمسرحية جعلنا ننسى المهارة الفنية التي دبرت أمر وجودها ، أما الثالث فهو ما يمكن وصفه بأراء إبسن وأفكاره . إن الكتاب الفرنسيين لم يتسن لهم إلا معالجة موضوعات الزواج والمال في ثوب تقليدي ، أما إبسن فقد أضفى على مشكلتي المال والزواج مفهوماً جديداً أذهل



الناس وأدهشهم . ففي صور شتى تصدت المسرحيات الفرنسية لمعالجة الروابط الاجتماعية بين الطبقة الأرستقراطية والطبقة البورجوازية الثرية ، ومشاكل الحب وتعارضه مع المصلحة ، ومشاكل المثلث الدائم الذى يشمل الزوج والزوجة والحبيب ، مشاكل امرأتين تتنازعان رجلاً ما ؟ ومشاكل العلاقات غير الشرعية . ولقد هب هواء طلاق فى عالم الصالونات والمقاهى الفرنسية عند ما جعل إبسن زوجاً محباً بطلاً لمسرحيته ، وجعل بطلة مسرحيته فتاة مدلهة تتفانى فى حب زوجها إلى أن تبين لها حقيقة شخصيته فيقرر عزما على ترك منزله . إن هذا هو موضوع الزواج والمال القديم بكل تأكيد ، ولكن طريقة عرضه كانت مختلفة بشكل جملة يبدو موضوعاً جديداً تماماً . ومن أجل هذا الاتجاه الفكرى المبكر بدت مسرحية « بيت الدمية » وكأنها نافوس أهاب بالجيل الناشئ من الكتاب الواقعيين بأن ينخرطوا فى صفوفه .

وإذا كانت هذه المسرحية نافوساً رناناً فإن مسرحية « الأشباح » ( ١٨٨١ ) بدت كدقات الطبول المدوية . لقد تناول إبسن فيها موضوعاً كانت معالجته محرمة تماماً . وصاغ موضوعه الحديث هذا فى نطاق نموذج المأساة الإغريقية . وفى تلك المسرحيات القديمة كانت تخيم لعنة مشتومة على بيت من البيوت فتبعه دون رحمة ولا هوادة إلى الجيل الثالث والرابع لهذا البيت : وفى اختيار هذا الموقف المسرحى استبدل هذه اللعنة المشتومة بمرض سرى موروث وملأ مسرحيته بأشباح لانفقد شيئاً من قوتها لكونها أشباحاً لا ترى بالعين المجردة ، وإلى حد ما ننظر إلى مسرحية « الأشباح » الآن على أنها شيء عفا عليه الزمن ، إن مصير الكاتب المبكر دائماً هو أن يرى نفس الصفات التى تحدث ضجة كبيرة عند ظهور مؤلفاته تفقد قيمتها عند ما يتصدى آخرون إلى معالجة نفس الموضوعات أو موضوعات مماثلة . فلولا ما تزخر به من خصب فى رسم الشخصيات لما بدت هذه المسرحية أكثر من كونها تحفة تاريخية ، فى تصوير شخصية مسز الفنج نرى تماسكاً واتزاناً يستلزمه

دورها القوى ، بما فيه من مشاعر دقيقة تجعلها تبدو لنا شخصا من صميم الحياة .  
وأنها امرأة رجعية باردة الطبع كان لزوجها جولات وصولات غرامية مع نساء  
آخرين : وتظل إلى جانبه لكي تحافظ على سمعة بيتها ، وينتقل المرض السرى الذي  
أصاب الأب إلى الابن أوزوالد الذي يبدو عند غائمة المسرحية وهو يهوى سراعا  
إلى غياهب الجنون . وإنا لنساءل الآن عما إذا كانت أمه قد أعطته السم حقاً لكي  
تخلصه من العذاب الذي هو فيه ؟ إن هذه الحقيقة بالذات وهي أن إبسن نفسه  
تركها للحدس والتخمين لئيدان للهوة السجينة التي تفصل بينه وبين أسلافه الفرنسيين .  
فبينما يميل هؤلاء إلى إحكام حبك كل العقد المسرحية حبكاً تاماً ، إذا بمسرحيات  
إبسن ، مثلاً في ذلك مثل روائع المسرح ، تدع بجالا وإن كان قليلاً لحياتنا  
ليتنطق فيه . وذات يوم سأل ولیم أرشر William Archer إبسن عما إذا كان  
في نيته أن يجعل مسر الفنج تغطي السم لابنها أم لا ، فأبتسم الكاتب وقال  
في تأمل : « لا أدري . يجب أن يقين كل إنسان ذلك بنفسه . إنني لا أفكر قط  
في إجابة مثل هذا السؤال الدقيق . ولكن ما رأيك أنت ؟ » .

\* \* \* \*

### تدخل الرمزية The Intrusion of the Symbolic

وبظهوره الأشباح ، الابسنية Ibsenism قامت معركة حامية الوطيس وانخرط  
في صفوفها الأنصار المتحمسون في كثير من البلاد وتمسكوا بها لدرجة التعصب ،  
بينما استخدم الرجعيون كل سلاح محالين تحطيم هذه القوة التي اعتبروها مدمرة  
للقيم الخلقية والدينية . وعندما نستعرض الآن هذا النزاع نكاد نتذكر الجدل  
الذي مضى المصطرم الذي احتدم أيام حركة الإصلاح الديني Reformation .

وفي أثناء ذلك بين إبسن أن نفسه لم تكن لتكتفي بأن تنال استحسان الشباب  
للمتحمس باستمرار معالجة موضوعات كانت محظورة على المسرح من قبل .

ولقد تمكن بالفعل في المرحلة التالية من حياته الأدبية من أن يشيع كثيراً من الارتباط والحية بين صفوف أتباعه ، فترعزت عقيدة البعض ، وتحسر الآخرون على الانحدار للمؤسف الذي هوت إليه مقدرة أستاذهم . ولو تأملنا لحظة لبدا لنا بالفعل أنه ضل السبيل من جراء الغضب الذي استولى على نفسه ، ومن جراء تقمصه من جديد تلك السذاجة وعدم النضوج الذي يرتسم على مسرحياته الأولى . وإن كانت مسرحية « عدو الشعب » An Enemy of the People En folkenfiende ، ( ١٨٨٢ ) ناجحة من الوجهة التمثيلية ، إلا أنها كتبت وإبسن في ثورة جماعية من الغضب لدرجة تجعلنا لا نأخذها على محمل الجد . ولقد حاول البعض أن يوحى بأن إبسن نفسه تبين الفكاهة التي تكمن في قصة رجل كالكتور ستوكان وهو يخلق قضية فلسفية كبيرة من مشكلة حمامات ملوثة في مدينة نرويجية صغيرة ، ولكن حقيقة الأمر هي أن إبسن سيطرت عليه من جديد روح الشباب وعدم النضوج ، وهي حقيقة أدركها بنفسه فيما بعد عندما وصف بطل مسرحيته هذه « بأنه شاب متلاف طائش لم ينضج بعد » .

ورغم هذا فإنه بعد مضي عامين ظهرت مسرحية « البطة البرية » Vildanden- The Wild Duck ، ( ١٨٨٤ ) التي ندرك منها على الفور ما ناله إبسن من مجال فكري وخيالي جديد ، وما أبدعه من بناء مسرحي يفوق أى شيء أنتجه الطراز الواقعي حتى ذاك الوقت . فبدلاً من الغضب الصدياني نلّس هنا معينا من الحنان يتدفق على شخوص المسرحية بدرجة لم نعهدها من قبل في أى من مسرحياته . إن إبسن الآن يرى عامة الرجال والنساء كشخصيات ضعيفة تستحق الشفقة والعطف ، وأنهم لكي يعيشوا لا غنى لهم عن أحلامهم : فكلما صدق واحدة قد تودى بحياتهم . ويعرض إبسن هذا الموضوع عن طريق تركيز اهتمامه على ما يدور في أسرة واحدة — أسرة جالمار اكдал ذاك الرجل الفاشل الذي وإن بدا حسن المقصد إلا أنه أناني في الأصل ، ورغم ما هم فيه من فقر فإن أفراد

هذه الأسرة يمدون بعض السعادة في حياتهم ، ونجد رمز أو هامهم في ذلك السر الغريب الذى يكن في حجرة صغيرة فوق السطوح — في البطة البرية الجريئة التى ترعاها هديج وجدها الشيخ : فإذا ما فتح الباب على هذه الغرفة الصغيرة دخلنا في عالم من الأوهام وسكننا لفترة بسيطة الجبال والبرارى . وفي دائرة هذه الأسرة يقبل هذا المثالى الصارم جريجز فيرل الذى تأثر بالنظريات الحديثة لدرجة الاعتقاد بأنه يجب التحكم بالصدق بأى ثمن ، وأنه يستحيل على الإنسان تحقيق ذاته ما لم يرفض بحزم السماح بأى كذب وخداع أن يشيع الفوضى في حياته وفي حياة الآخرين . وترتب على هذه المثالية أن كشف جريجز فيرل لجمالار بأن زوجته جينا كانت عشيقته والده ، وأن هديج ليست بابنته . ثم يقنع هديج بأنه من واجبه التضحية ببطتها البرية الغالية ، بما دفع الفتاة ، بعد أن تحطمت كل أوهامها ، إلى قتل نفسها بالمسدس الذى دفعه فيرل نفسه بين يديها .

في هذه المسرحية المليئة بالأحزان يبلغ إيسن مقدرة مسرحية لم تقن له من قبل . ففي شخوص المسرحية عمق غريب ، كما أن براعة تسلسل الحبكة المسرحية تكشف عن تمكن لا ينازعه في بلوغه أى كاتب معاصر . ويمكن سر قوته في جملته الذى لا حده ، وفي الاهتمام المضى الذى يبذله ، وفي عدم رضاه عن أى عمل إلا إذا بلغ السكال المنشود . « لقد أنجزت كتابة مسرحية من خمسة فصول » هكذا كتب إيسن إلى أحد أصدقائه في ١٨٨٤ ، أو بعبارة أدق ، لقد أتممت مسودتها ، والآن يأتى دور المراجعة والتعديل ، ثم إضفاء الصفات والأساليب التى تجعل من أشخاص المسرحية أفرادا يختلف كل عن الآخر . « وتظهر بكل جلاء نتائج هذه المراجعة إذا ما قارنا المسودة الأولى للمسرحية التى لا زالت باقية لحسن الحظ بالنص الأخير لها . ويكفينا الاستدلال على هذا بمثال واحد . في النص الأخير يلعب ضعف النظر دوراً هاماً من الناحية المسرحية : فهديج مهددة بالعمى ، كما يشكو والدها من ضعف بصره المتزايد . ولهذا الفكرة المسرحية قيم عدة : تفوق

ما تتضمنه من صفة رمزية فإنها تساعد في الوقت نفسه على كشف جوانب الحبكة المسرحية والشخص . فعلاقة هديج بالدها أشير إليها في شيء من التليخ قبل كشف السر بالفعل ، وهذه العلاقة أضفى إيسن ما يوحى على الأقل بوجود عنصر الوراثة الذى يسود مسرحية « الاشباح » . وعلاوة على هذا فإن حنة هديج تزيد من شعورنا بالعطف نحوها ، بينما تتضح أنانية جالمار فى سماحه لها بعمل بعض التوش فى الصور ، الأمر الذى كان يجب أن يقوم به نفسه ، والأمر الذى أدى إلى الإضرار ببصرها أكثر وأكثر وإذا تدبرنا هذه النواحي الشتى بدا لنا هذا الاهتمام بضعف البصر كأنه مفتاح لفهم المسرحية كلها . من اللحظة التى دخل فيها ويرل الأب فى المشهد الأول وهو « يمر يديه على عينيه » وتحذير مسز سوربى له من الضرر الذى سيلحقه إذا استمر يحماق فى الاضواء المبهجة فى صالة الرقص ، إلى الملاحظات التى وجهها جريجز فى آخر فصل فى المسرحية إلى هديج وهى ملاحظات تزخر بسخرية ذير مقصودة منه : « آه ، لو فتحت عيناك إلى ما يعطى الحياة قيمة - لو كان لديك روح التضحية الحقة ، الجريرة المبهجة لسرعان ما أدركت بأنه سوف يأتى إليك » .

إلا أن الحقيقة الماثلة هى أننا لا نجد أى ذكر لهدف البصر فى النسخة الأولى : فعلى الرغم من أن « البطلة البرية » تكاد تعتمد على هذا الأساس ، فإن هذه الفكرة المسرحية بما فيها من قيمة رمزية وما أدته من مساعدة فى كشف الحبكة المسرحية والشخص كانت فكرة طرأت لإيسن بعد المسودة الأولى نتيجة عمالية المراجعة والتشذيب الذى قام به فيما بعد ، وقد لا نجد شيئا يوضح أكثر من هذا عبقرية إيسن وقدرته التخيلية .

ولا نبعد إلا قدراً يسيراً جداً إذا ما انتقلنا من جو « البطلة البرية » إلى مسرحية « بيت آل روزمر Rosmersholm » ( ١٨٨٦ ) وهى مسرحية ظاهراً واقعى ، وباطنها رمزى وروحى يوجه إيسن فيها اهتمامه بالمرأة الحديثة المتحررة .

ففي مسرحية « بيت الدنية » لا يتعدى الأمر حصول « نورا » على حريتها ، أما في هذه المسرحية فإننا نجد في ريبيكا وست Rebecca West امرأة متحررة من كل قيد ، ولقد كانت تعمل مديرة لثلاثون أسرة يوهان روزمر وهو رجل تقدمى ، طبيب المنبت ، يملك قصر آل روزمر وماحوله من ضياع ، لقد وضعت ريبيكا نصب عيניה أن تكون زوجة يوهان الثانية ومصدر حبه وإلهامه . ولكي تنال بغيتها أخذت تعمل على إثارة هواجس زوجته الأولى بيتا Beata لكي تدفعها إلى الانتحار . وتبدأ المسرحية من هنا . ويعرض لنا إيسن في أربعة فصول هذه المرأة ذات العزم الحديدى وهى تحت روزمر بأن يشن حرباً جلية ضد حصون قوى الرجعية الدينية . وشيثاً فنيثاً تهزمها وتحطمها قوة أكبر منها . وتنتقم مصاروح آل روزمر . وتسير في النهاية جنباً إلى جنب مع روزمر ليواجه الموت في نفس المكان وب نفس الطريقة التى لقيت بها النسة « بيتا » منيتها .

وتسيطر علينا في هذه المسرحية روح غريبة ، كما برع إيسن في تصوير نموذج على الأقل من نماذج المرأة الجديدة New Woman . وكما تقدم في فنه ازداد شعوراً بالقيم العاطفية emotional values وقل تأثره بالحاسة الجوفاء التى استولت عليه في بداية حياته ، وقد ترسم على شففيه الآن بسمة قائمة فيها شيء من التهمك حلت محل الصرامة التى كانت تنعكس على وجهه التأثر .

ونظير هذه الابتسامة القائمة بكل تأكيد في مأساة أخرى كتبت بعد ذلك بأربعة أعوام وتعرض أيضاً شخصية امرأة محبة لذاتها — ألا وهى « هدا جابلر Hedda Gabler » ( ١٩٨٠ ) . ومن ناحية قد نجد هدا وريبيكا على طرفي نقيض « فهدا » امرأة كريمة المنبت تعتقد أنها تزوجت بمن دونها مستوى ، وليست كريبيكا تطمع في رفعة شأنها عن طريق الزواج . ورغم هذا فهما في الأصل صنوان في مشاعرهما . وفي براعة فنية تامة ( وإن كان الفاحص المدقق لا يعدم وجود دلائل قائل إيسن بطريقة مكربب الفنية ) وعرض إيسن لنا شخصية هذه المرأة في الفصل

الأول وتتبع مصيرها المحتوم حتى نهاية المسرحية . ورغم زواجها من تسبان فقد كانت تسيطر عليها عاطفة جنونية نحو العبقري الشاب ايليرت لوفبورج وما ترتب على هذا الطيش من حماقات وضعها تحت رحمة هذا الساخر الشهواني القاضى براك Brack ، الذى هوى على مقعده عندما سمع أنها أطلقت الرصاص على نفسها وصاح قائلاً : رحمتك ياربى — إن الناس لا يفعلون مثل هذه الأشياء أبداً ، ومع بعض التحفظات الخاصة يمكن أن نعد براك مصيباً فى رأيه هذا ، وأن كلماته هذه تكون شعار هذه المسرحية التى لا تعتبر بأى حال مأساة رفيعة المستوى كما يوحى لنا بعض أنصار إيسن . ومن الجلى أن شعوراً كالذى عبر عنه براك لا يمكن أن يجد سبيله إلى نهاية المشهد الذى ينتزع فيه أوديب عينيه ، أو ذاك المشهد الذى ينال فيه هاملت الراحة الأبدية إن هذا الشعور يتناسب كلية مع « هذا جابلر » لأنها بالفعل لا تهدف إلى المأساة بل إلى ملهاة رفيعة High comedy . وإذا ما حاولنا أن نأخذ على محمل الجد كل ما قيل عن « أوراق الكرم فى الشعر » لتبيننا على الفور مبلغ الغناء الذى نبذله فى خلع تفسير جدى على أشياء هى من صميم الملهاة . وحسبنا أن ندرك أن إيسن فى دراسته لهذه الحالة العصبية الحديثة modern Neurotic يحاول تتبع الخطوات التى رسمها جونسون قبل ذلك بقرون عدة فى مسرحية « الثعلب Volpone » ، هذا إذا ما شئنا أن نولى هذه المسرحية الرائعة حقها من التقدير . إن شخصية « هذا » ، لاثير الرعب بالفعل إنها تثير فكاهة لاذعة .

وقبل كتابة « هذا جابلر » كان إيسن قد تناول بالدراسة شخصية نسائية أخرى فى مسرحية « امرأة من البحر Fruen fra havet-The Lady from the Sea » ، وهى تعالج قصة لا تخلو من الطرافة تدور حول هذيان امرأة غاملة . وتبدو القصة بمجوعة بعض الشيء إلى جانب روعة الرمزية التى تحيط بالحركة المسرحية بأكملها . إن إيسن يحى بالتأكيد فى إحاطة موضوعه الواقعى بمادة لها دلالتها التخيلية العميقة ، إن الصعوبة على أية حال تكمن فى أن مادة من اليسير

إدخالها في مسرحية شاعرية كثيراً ما تصبح بمجوعة وسقيمة إلى حد ما إذا عبر عنها في حوار نثرى . والرمزية في « العاصفة » أو « الملك لير » ، شعرها تليحاً لا تصريحاً . افتنا لا نكاد نشعر بها ولا ندرك مبلغ قوتها إلا بعد تحليل دقيق لمشاهد المسرحية أما في « امرأة من البحر » ، وفي المسرحية التي تماثلها في الروح « كبير البنائين Bygmester Solness-The Master Builder » ( ١٨٩٢ ) فتبدو الرموز في وضوح وتحد صارخ كما لو أنها من ابتكار عقل إيسن لامن وحى خياله وكما لو أنها فرضت فرضاً على النص بدلا من أن تمزج به قلباً وقالباً . وتعالج مسرحية « امرأة من البحر » ، تسمى أليدا استهواها المحيط الى درجة الهوس ، ويتركز هذا الاستهواء بطريقة ملبوسة في الدين الذي تتخيل أنها مدينة به إلى بحار غريب عرفته أيام شبابها ويعود الآن ليطلبها من زوجها الدكتور وانجل . والقصة في حد ذاتها دراسة بارعة لحالة عصبية غريبة ، ولكن إلى جانب هذا هناك عنصران في المسرحية جديران بالنظر أولهما هو الحل الساذج بعض الشيء لمشكلة « أليدا » . ففي النهاية بعد جدل ونقاش حامي الوطيس ، يقرر « فانجل » ، على حين فجأة أن يعطى زوجته حرية الاختيار بينه وبين ذلك الغريب ، وعلى أثر هذا نرى تلك السيدة التي تشعر بأمواج البحر تنهذى في قلبها تقرر في سرعة ماثلة التخلي عن البحار الغريب :

وانجل : ولذلك - لذلك أنا - ألغى العقد الذي بيننا على الفور . والآن يمكنك

اختيار سديك في حرية كاملة - في حرية كاملة .

أليدا : ( تحلق فيه بعض الوقت وكأنها لا تجد إلى الكلام سيلا ) أهذا صحيح ؟ أحقا ما تقول ؟ أعني ذلك من قرارة قلبك ؟

وانجل : نعم أعنيه من قرار قلبي المذهب .

أليدا : أو تستطيع أن تفعل ذلك ؟ أستطيع تنفيذ غرضك ؟

وانجل : نعم ، أستطيع . أستطيع - لأنني أحبك حبا عميقا .

أليدا : ( في رقة وتأثر ) أصبحت تحبني هذا الحب العميق الحنون ؟



وانجل : إن سنين زواجنا قد علمتى ذلك .

أليدا : ( تقبض على كلتا يديها بشدة ) وأنا - أنا لم ألاحظ هذا حتى الآن .

وانجل : لقد اتخذت أفكارك وجهات أخرى . ولكن الآن - الآن لك مطلق

الحرية بغض النظر عني وعن جبي . إن حياتك الحقة تعود الآن إلى

أصولها السليمة . لأنك الآن يمكنك الاختيار في حرية وعلى مسؤوليتك

الخاصة يا أليدا .

أليدا : ( تضع رأسها بين يديها وتحملق فيه ) في حرية - وعلى مسؤوليتي

الخاصة ؟ مسئولية أيضاً ؟ إن هذا يغير الموقف تماماً ! ( يدق ناقوس

الباخرة ثانية ) .

الغريب : أسمعين يا أليدا ؟ إنهم يدقون الناقوس لآخر مرة . تعالى هيا ؟

أليدا : ( تنظر إليه ، وتحملق فيه ، وتقول في عزم وتصميم ) : إنني لا أستطيع

الذهاب معك أبداً بعد هذا .

\* \* \* \*

إذا أحكنا العقل بدت غائمة هذه المسرحية منطقية بالرغم من تساؤلنا عن

مبرراتها العاطفية والحقيقة التي تبدو لنا هي أن إيسن نسي نفسه تحت تأثير هذا

الرمز الجليل فأولاه من عنايته المقام الأول وبدا ما عداه في المقام التالى . وما أن

تصل إلى منتصف المسرحية حتى نبرم بعض الشيء بالبحوريات وعيون السمك ،

كما تبدو هواجس أليدا ، غاية في الملل .

ويسود التفكير الرمزي كذلك بل يطغى على مسرحية « كبير البنائين » ،

بل إن الرمز هنا بالفعل ، كما هو الحال في المسرحية السابقة ، صريح ظاهر لدرجة

تجعله يبدو لنا أمراً لا يدل على فضوح وإكتمال بل يكاد يبعث على الضحك

والسخرية . وتزخر مشاهد المسرحية بالحديث عن بيوت تبني للعبادة أو لسكنى

الناس ، والحديث عن أحلام المهندسين والنصب الشاهقة التي تشيد تخليداً  
لذكراهم . ومدلول هذا الحديث يشبه مدلول الكلام عن المياه الملحة ، وأعشاب  
البحر ، والبحارة الغرقى على الشاطئ . إن الحبكة المسرحية في ذاتها بسيطة .  
فتدور القصة حول هوفارد سولنيس البناء وهو رجل جاوز الحسنيين من عمره  
نشيط وإن كان يشعر بأثر السنين يدب في هيكله ، ويفزع من التفكير في أن  
الشباب سيقبل ليحل محله . وتأتى في حياته فتاة شابة عقدت عزمها في أنانية وروعة  
في أن توحى إليه بالقيام بالجليل من الأعمال . ورغم علمه بأن عقله لا يقوى على  
تحمل هذا العلو الشاوخ الذى تدفعه إليه هذه الشابة ، إلا أنه يدفع نفسه إلى الصعود  
إلى قمة أحد المباني التي شيدها حديثاً ، فيشعر بدوار ويهوى هسياً إلى حافته .  
وربما كانت المسرحية ترجمة لحياة إبسن وإذا كان الأمر كذلك أمكننا تفسير  
بعض نواحي الضعف فيها . في هذه المسرحية مقدرة واهتمام إلا أنها كغيرها من  
المسرحيات التي كتبها إبسن تبدو مخيفة إلى حد كبير . كما أنها تقتصر إلى هذه  
النظرة الموضوعية الهادئة التي هي عنوان العظمة الحققة ، فوق أن أفكارها تعتمد  
على أساس ضحل إلى حد ما . وبعد تمثيل هذه المسرحية مؤخراً أبدى أحد الناس  
ملاحظة قائلا : « إنها مسرحية تدل على عدم التفنوج بالطبع ، وإن كانت تبشر  
بمستقبل عظيم لهذا الشاب . إن المؤلف شاب صغير ، أليس كذلك ؟ ، ومن هذه  
الملاحظة صلب الحقيقة . عند ما كتب إبسن مسرحية « كبير البنائين » ، كان من  
الناحية الفنية أستاذاً ، بينما كان من الناحية الروحية شاباً مراهقاً لم ينضج بعد رغم  
تجاوزه سن الشباب .

ومسرحية « أيولف الصغير Little Eyolf-Lille Eyolf » ( ١٨٩٤ )  
لا تقل في غرايتها وفي تأثرها السقيم بالرمزية عن المسرحية السالفة الذكر .  
وهي تعرض أساساً قصة الاناني « المرز » ، وزوجته « ريتا » ، وقد وجدا أملاً  
جديداً في الحياة بعد وفاة ابنهما الكسيع . وفي هذا تفشل المسرحية في بلوغ عمق

المشاعر والخيال . ويمكن إذا شئنا أن ننظر إلى الطفل الصغير على أنه يمثل الإنسانية السلبية المعذبة ، وإلى « المرز » على أنها أنانية دون أن تدري ، وإلى « أستا » أخت المرز غير الشقيقة على أنها تمثل الحب الخير أو الطيب ، إلا أن محاولتنا تفسيرها على هذا النحو لا تؤثر كثيراً على تقديرنا لهذه المسرحية . إن الضعف الذى يمكن فى المسرحية الواقعية لتكشف عنه مقارنة المسودة الأصلية لمسرحية « أيولف الصغير » بالنص الأخير لها ، فى المسودة الأولى لا نجد إلا مأساة عائلية تسير فى بساطة وملل إلى حد ما وتتركز حول كراهية أم لابنها المريض ، بينما نجد لإبسن قد عقد هذا الموضوع فى النص الكامل الأخير بأن أضفى عليه مدلولاً رمزياً . وكلا النصين لا يبلغ مستوى مرضياً : فالأول ضحل ، والثانى مزخرف بطريقة مصطنعة . ولا نجد سيلاً يضئ عمقا على الأول ، أو حيوية على الثانى . وهنا أيضاً فشل الرمز فى أن يكون جزءاً لا يتجزأ من المسرحية ككل ، وهذا لا يعود إلى ضعف من إبسن ، بل إلى صعوبة السيطرة على الشكل المسرحى الذى يعالجه .

وتكشف مسرحية « جون جبرائيل بوركان John Gabriel Borkman » ( ١٨٩٦ ) عن مقدرة تخيلية أكبر من سالفها . وربما يرجع هذا إلى أن إبسن طرح الرمزية جانباً اللهم إلا فى بعض المشاهد القليلة . وبدلاً من الاهتمام بالرمز يتناول إبسن بالدراسة حياة رجل وظروفه الاجتماعية . لقد كان يحلم بوركان بالجساء والثراء لا لأغراض فى حد ذاتها بل كوسائل لتحقيق أعمال جليلة . لقد كانت تسيطر عليه بحق وصدق فكرة التحكم فى قرى الأرض الخفية ليستغلها فى خدمة البشرية : إنه فى الحقيقة صورة طبق الأصل لرجل الصناعة العظيم فى عصرنا الحاضر ، ألا وهو كارنيجى Carnegie الذى كانت تسيطر على أعماله دوافع متشابهة معقدة ، تتدرج من رغبة ذاتية فى الإثراء إلى أحلام كبيرة فى

رفع مستوى البشرية عامة . إن الرجل الذى يبدأ بالاتجار بأمواس الخلاقة لابد وأن يفكر فى الذقون الخليفة ورنين الذهب فى آن واحد .

وكثير من رجال الصناعة هوى بوركان بشدة إلى الحضيض ، وعاد إلى بيته بعد سجن طويل ؛ عاد إلى زوجته القاسية جونهد Gunhild التى لا هدف لها إلا حث ابنها ، إرهارت Erhart ، على جمع المال وإصلاح حال أسرته ، كما عاد إلى أختها ، إللا Ella ، التى كان يحبها بوركان قبل زواجه . ويعرض لنا إلسن فى قوة وعمق صورة هذا العملاق المحطم وهو يعيش فى حجرة مطالعته منتظرا دون جدوى - ويوما بعد يوم - النداء الذى كان يعتقد أن زملائه القدامى سوف يوجهونه إليه ، ولا صديق له إلا ذاك الكاتب الصغير الضعيف فولدال الذى يزوره لأن بوركان هو الشخص الذى يرضى غروره ويعتبره شاعراً من الشعراء . وربما كان أقوى مشهد فى المسرحية كلها ذلك الذى يبدو فيه بوركان وقد تبين على حين لجأة الحقيقة المريرة المؤلة وأعلن لفولدال عدم حاجته لمراته الشعرى ، والذى يبدو فيه فولدال وقد استبد به الغضب بدوره فأخبر بوركان استحالة عودته إلى مركزه القديم : إن هذه الصورة قد صممت فى ثبات وصرامة .

وما تزال أماننا مسرحية أخرى لإلسن ، ألا وهى « عندما نسقظ نحن الموقى Naas vi doede vaagner-When we dead Awaken » (١٨٩٩) وقد نرى فيها آخر عهد لإلسن بالكتابة وآخر بيان له عن عمله . وبطل المسرحية مثال يسمى أرنولد رويك Arnold Rubek وهو زوج لفتاة أصغر منه سناً ، فتاة شهوانية لا يعى رأسها شيئاً كأنه طبل أجوف ، تبدو عليها سيما الحيوية ويشع من عيניה البراقبتين سخريه وإيماء بالتعجب ولم يشعر كلاهما بالسعادة مع الآخر وتعود إلى حياة أرنولد إيرين Irene التى عملت من قبل نموذجاً لأعظم تمثال له ، والذى لم تعد نظراته إليها كونها وسيلة لتحقيق غرضه الفنى . وكانت قد تركته عندما سمعته

يفصح عن شكره على خدمتها التي لا تقدر ، وهامت على الأرض بجثة حية ،  
بعد أن قتلها برود عواطفه نحوها :

إيرين : لأنى . أقسم .. بأننى أخدمك فى كل شىء ..

روبيك : كنموذج لغنى -

إيرين : - فى صراحة عارية من كل شىء -

روبيك : ( فى تأثر ) ولقد خدمتني يا إيرين ، بسعادة ، وشجاعة ، وجلد

إيرين : نعم خدمتك ، بكل دماء شبابي النابضة !

روبيك : ( يوسى رأسه عرفانا بالجميل ) إنك محقة فى هذا تماما .

إيرين : لقد ركعت أمامك وخدمتك يا أرنولد

( تلوح بقبضة يدها إليه ) ولكن أنت ، أنت ، أنت - أنت !

روبيك : ( مدافعا عن نفسه ) لأننى لم أخطئ معك قط أبدا يا إيرين !

إيرين : نعم ، أخطأت . أخطأت إلى أعماق نفسى

روبيك : ( وهو يتقهقر إلى الخلف ) أنا ...

إيرين : نعم ، أنت ! عرضت نفسى كلها ودون حياء إلى ناظرليك - ( أكثر

رقة ) ولم تلسنى ولو مرة واحدة .

روبيك : إيرين ، ألا تدركين بأننى كثيرا ما نسيت نفسى من سحر جمالك ؟

إيرين : ( تستمر دون مبالاة بكلامه ) ولكن - لو كنت لمستنى لقتلتك على

الفور إذ كان معى على الدوام إمرة حادة - أخفيها فى شعرى -

( تربت على جبهتها وهى تفكر مايا ) ولكن رغم هذا - رغم هذا -

رغم ما تستطيع -

روبيك : ( ينظر إليها فى تأثر ) لأننى كنت فنانا يا إيرين .

لايرين : ( في حزن ) هذه هي حقيقة المسألة . هذا هو السبب .

\* \* \* \*

وتزعم في مرارة أنها وهبت ، روحها الفتية الشابة ، — « ولأني بعد هذا أصبحت غاوية — أصبحت بلا روح .. هذا هو سبب موتى يا أرنولد ، .

وفي النهاية تواجه الاثنين عاصفة بين الجبال ، وبدلاً من طلب النجاة ينزول الجبل ، سارا ، مثلها مثل روزمر وريكا ، في طريقهما إلى أعلى الجبل حيث الموت المحقق . ولن يتسنى لنا معرفة الدلالة الكاملة لهذه المسرحية بالنسبة لإبسن ، وإن بدا لنا أنه في نهاية حياته أصبح يعتقد بأن الحياة العاطفية الكاملة هي كل ما يبغيه الإنسان في هذا العالم ، وأن تكريس الإنسان نفسه للفن أو للصناعة شر ، إذا ما تعارض مع هذه الحياة .

من العسير أن نولى لإبسن حقه من التقدير . إن مركزه الفني ثابت الدعائم فبعد أن تدرب على مدرسة سكريب المسرحية طور طريقة فنية قوية تتلائم مع المسرح الحديث ، فما كان آلياً أصبح على يديه ينبض بالحياة حيواً ، ولقد سار على هديه الكثير من الكتاب في التخلي عن الأساليب القديمة في عرض القصة المسرحية ، وفي محاولة تطوير الشخصيات تبعاً لسير الحوادث ، وفي تديانها لمبالغ الأثر الذي يمكن الحصول عليه من الإيجاز والتركيز التام في الشكل المسرحي ، وعلاوة على هذه الأشياء الذي عليها لغيره ، فقد وقع على كاهله القضاء على التقسيم القديم للمسرحية إلى خمسة فصول ، وبيان الإمكانيات الفعالة التي نحصل عليها إذا ما احتفظنا بوحدة المكان ، وتوضيح ما يمكن للكتاب الواقعي أن يفسره لكل من الممثل والقارئ عن طريق إرشادات مسرحية دقيقة التعبير ، أما في مجال الأفكار الاجتماعية والأخلاقية فقد أحدث انقلاباً فعلياً مما يجعل مسألة تقدير أثره الكامل على عالم الفكر من ١٨٨٠ إلى ١٩٢٠ أمراً يكاد يكون متعذراً : إن أصول الإبسنية

The Quintessence of Ibsenism ، لبرنارد شو لدليل واضح للأثر الذى أحدثه هذا الكهل الترويجى الصارم فى نفوس الشباب فى بلاد أخرى .

وتكشف مسرحياته عن مقدرة لا تكاد ترقى إليها أية مسرحيات واقعية أخرى، ويرجع هذا إلى حد ما إلى الحقيقة الماثلة وهى أن إبنسن ظل شاعرى الروح حتى أثناء انهماكه فى معالجة المواد الواقعية القائمة : ويرجع هذا فى الأساس إلى أننا لا نجد شخصية واحدة من بين شخوصه الرئيسية يمكن اعتبارها شخصية عادية . إن هدف زولا الصريح وخبرة أوجيه وديما الابن الفعلية ، هى تصوير مواقف عادية وشخص لا تختلف بأية حال عن عامة الناس . إن شخوص إبنسن من طراز مخالف تماماً ، فإبنسن قد يصور مواقف من حياة الطبقة المتوسطة ، ولكن الشخوص التى تظهر فى هذه المشاهد لا تنتمى إلى طبقة متوسطة الحال . وعند ما نفكر فيهم يدور فى خلدنا صور أناس بهم مس من الجن . « فنورا » ليست زوجة مدلهة عادية : لقد سمعت نداء آتياً من وراء الجبال ، وليس من السوق . لقد كانت كل من « ريبيكا وست » و « هدا » تعيش تحت تأثير سحر طاع كبير ، كما سمع « سولنيس » تغاريد ملائكة الموت بينما تنتمى « اليدا » إلى البحر ، وأسود هديق عالم حجرة الطيور بما فيه من سحر وأوهام . إن شيئاً خارجاً عن أنفسهم ، شيئاً يفعل فعل السحر ، يسيطر على هذه الشخوص ، ونتج عن هذا أنه بينما تبدو مظاهر المشاهد عادية وواقعية المدلول ، إلا أنها فى صميمها غريبة خارقة للعادة ، بل إنها أحياناً تنسم بجو المغامرات بير جنت فى عالم الجان .

إن هذا يضئ على أعماله عظيمة وأثراً خالداً . وفى ذات الوقت إذا ما قارنا أعماله بأسمى روائع المسرح ، فإننا نجد أنها تقتصر إلى الاتزان الذى تنبع منه وحدة الروائع المسرحية العظيمة ، قد تقع تبعة هذا على العصر الذى يعيش فيه لقد

اضطر إلى تكريس جهوده لرعاية المسرح الواقعي ، إلا أن هذا لم يصل به إلى  
مجاله المنشود ، وترتب على هذا أن توقف تطوره الخيالي إلى حد ما ، لو تسنى  
له التطور في المجال الشعري ، لالتصمت آفاق روحه : ولكن والأمر على هذا  
النحو عاش حتى هرم وروحه لازالت مرافقة غير ناضجة إلى درجة غريبة .  
لازالت لكتاباته القدرة على التأثير فينا ، وإن كان هذا الأثر يضعف شيئاً فشيئاً .  
ولا يمكن أن نعهده بحال في مستوى عظمة سوفوكليس وشيكسبير .



## الفصل الثانى

### سترندبرج ومسرحية العقل الباطن

Strindberg and the Play of the Subconscious

إنه لما يثير إهتماماً خاصاً فى نفوسنا عندما نتتبع تاريخ المسرح بصفة عامة هو أن إيسن لا يقف وحيداً فى الميدان ، فكما أن أثينا أنجبت إسخيلوس Aeschylus وسوفوكليس Sophocles ويوريبيدس Euripides وأرستوفانيس Aristophanes ، وكما أن لندن فى عهد إليزابيث أنجبت مارلو Marlowe وشيكسبير وجونسون Jonson وعدداً غفيراً من المؤلفين المسرحيين ، وكما أن أسبانيا أنتجت لوب دى فيجا Lope de Vega وكالديرون Calderon وزملاءهما ، وكما أن فرنسا فى القرن السابع عشر أنجبت كورنى Corneille وراسين Racine وموليير Molière ، كذلك نجد أن الحركة المسرحية فى اسكنديناوه لا تخرج لنا إيسن لحسب ، بل عدداً من المواهب الأخرى جديدة بأن يرتبط ذكرها به .

### بيورنسون وزملاؤه

Bjornson and his Companions

لقد كانت الواقعية هى الأسلوب السائد بين هؤلاء الكتاب الاسكنديناويين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، ولكن نظراً لأن غالبية المؤلفين لم يفلحوا فى توسيع مدى أفق تخيلهم كما فعل إيسن ، كما أنه لم يكن فى استطاعتهم إدخال تحسينات على طريقة إيسن الفنية . فإن عملهم لا يعدو الآن أكثر من كونه شيئاً تاريخياً يستحق المشاهدة . إن الكاتب النرويجى نوت هامسن Knut Hamsun يذكر الآن كقصاص لا كؤلف لمسرحية ، لعبة الحياة Livets Spil — The

Jonas Lie Game of life (١٨٩٦) . وكذلك الحال بالنسبة لجوناس لي  
الذى لا تبلغ مسرحية « الزوجات المرحات Merry Wives — Lystige Koner  
( ١٨٩٤ ) مراتب العظمة رغم ما فيها من سخرية فعالة ، وإنما لا نكاد نذكر  
الكسندر كييلاند Alexander Kielland بمسرحيته « ثلاثة رجال وثلاث نساء  
Tre Par — Three Couples ( ١٨٨٦ ) أما جونار هيجبرج Gunnar  
Heiberg فهو أكثر استعدادا من غيره للكتابة المسرحية ، بل إنه تمتنع على الأقل  
بشهرة محلية ككاتب مسرحي ، ولقد بدأ جونار كتابته مقتضيا تراث مسرحية  
المشكلات Problem Play فكتب « العمة أولريك Tant Ulrikke-Aunt  
Ulrikke » ( ١٨٨٤ ) ثم سرعان ما انتقل من مناقشة المشاكل الاجتماعية  
إلى معالجة العواطف الإنسانية . ولقد بلغ أكبر نجاح له في مسرحيتين مرتبطتين  
إحداهما بالآخرى ، ألا وهما « الشرفة Balkonen — The Balcony ( ١٨٩٤ )  
و « مأساة الحب Kjaerlighedens tragedie — Love's Tragedy ( ١٩٠٤ ) .  
وفى كلتا المسرحيتين يهتم بطبيعة الحب لا بألوان الشرور الاجتماعية ، ومع هذا  
فإنه يظل يتابع القضايا السياسية وما شابهها ، وإن كان جل اهتمامه منصب على تقصي  
أعماق النفس البشرية ودقائقها .

على أى حال ، لقد برز من بين هؤلاء الكتاب بصورة غير عادية المؤلف  
المسرحي بيورنسون بيورنسون Bjornstjerne Bjornson ذلك النرويجي الذي  
ترتبط حياته ارتباطا وثيقا بحياة إيسن . ولولا وجود إيسن لارتفعت أسهم شهرته  
دون جدال ، ولكن كان من حظه أن يقارن مقارنة ليست في صالحه مع ابن بلده  
ومعاصرة إيسن الذي يفوقه شأنا ومقدارا ، ويرجع هذا أولا إلى الظروف التي  
أوجدتهما سويا ، وثانيا إلى وجود توافق عجيب في فنهما المسرحي ، وأخيرا إلى أن  
بيورنسون كان يميل رغم مشاهدته للشرور الاجتماعية التي احتكر إيسن معالجتها ،  
إلى أن يتخذ موقفاً وسطا فيه شيء من التفاوض مما لم يحز على رضى الثائرين من

رجال الفكر وغيرهم خلال السنوات الماضية .

ولقد صيغت مؤلفاته الأولى في القالب التاريخي الذي كان سائداً في عصره ،  
ولقد بدأ بمعالجة غزوات الفايكنج البرابرة في مسرحية « بين المعارك Between  
Hulda The Battles — Mellem Haldene » ( ١٨٥٧ ) و « محطة هولدا Hulda  
King Sverre — Kong Sverre » ( ١٨٥٨ ) و « halt — Hult a Hulda  
Sverre » ( ١٨٦١ ) ثم انتقل من مسرحية « سيجورد الابن غير الشرعي  
Sigurd the Bastard-Sigurd Slembe » ( ١٨٦٢ ) بما فيها من مشاهد  
عديدة إلى معالجة قصة تأخذ بالالباب على الدوام في مسرحية « ماري ستيوارت  
في اسكتلند Marie Stuart in Skotland — Mary Stuart » ( ١٨٦٤ ) .  
وفي السنة التي تلت كتب مسرحية يختلف أسلوبها كل الاختلاف عن مجموعة  
المسرحيات السالفة الذكر وهي « العروسان De Nygifte — The Newly  
Married Couple » ( ١٨٦٥ ) التي أدخل فيها بيورنسون نفسه في زمرة  
الواقعيين بالفعل إن نغمتها خفيفة ونهايتها سعيدة ، ولكن موضوعها يعالج ولاشك  
مشكلة - مشكلة شاب جليل القدر يسمى أكسل Axel وجد نفسه مغلول الأيدي  
بزوجه لورا التي تعد هي والطفلة سواء ، وهناك كثير من التكلفة في ملهه  
بيورنسون هذه ، وإن كما لا نملك إلا أن نتبين سلاسته ونظراته التحررية الهيجة  
الجديرة بالإعجاب .

وعندما عاد بيورنسون إلى المسرح بعد حوالي عشر سنوات من النشاط  
السياسي اتبع الطريقة التي سار على نهجها في مسرحية « العروسان » ، ولقد بدت  
مسرحية « سيجورث الصليبي Sigurd the Crusader — Sigurd Jorsalfar »  
( ١٨٧٢ ) وهي مسرحية تعد نشازاً في هذه المرحلة ، بدت دليلاً واضحاً على قبوله  
السابقة أما « المحرر The Editor — Redaktøren » ( ١٨٧٤ ) و « إفلاس  
A Bankruptcy — En fallit » ( ١٨٧٤ ) فقد أوضحنا بجلاء بأن بيورنسون

وجد في الواقعية أكبر مجال لتعبيره الفني وتتصدى المسرحية الأولى للهجوم المرير على مواطن الضعف في الصحافة ، بينما أمارط اللام في مسرحيته الثانية عن الغش الذي قد يتسرب إلى الحياة التجارية ممثلاً في شخصية « يالدا » ، وعن طريق تحول هذه الشخصية إلى حياة الشرف والامانة نادى بمستويات قائمة على قيم أخلاقية ، ولقد سخر من التمسك في غباء وبلادة بمظاهر الاحترام الذي كان يسود مجتمع عصره بكتابه مسرحية متمعة تسمى « ليونزدا Leonarda » ، ( ١٨٧٩ ) حيث لم يعبأ المجتمع بسيدة جمعت أخلص الفضائل ، فلقد وقعت « أجوت Aagot » ، ابنة أخ ليونزدا في حب هاجبارت Hagbart ابن أخى قسيس البلدة ، وعندما يتحول شعور هذا الشاب إلى ليونزدا نجدها تضحي بوحى إرادتها وعزمها بنفسها من أجل هذه الفتاة ، وتحتوى هذه المسرحية شخصية تستوجب اهتماما خاصا ، هي شخصية الجدة العجوز التى تعد أول سلسلة من الشخصيات النسائية المسرحية اللاتي هن في حدود الثمانين من العمر ، واللاتي ينظرن في تسامح وسرور إلى عقيدة الشباب بأنهم هم وحدهم يملكون أسرار الحرية والصراحة والإستقلال . وبعد كتابة مسرحية ضئيلة الشأن تسمى « النظام الجديد Det ny system — The New System » ، ( ١٨٧٩ ) كتب بيورنسون ما قد تعد أشهر مسرحياته ، ألا وهي « القفاز En haksla-A gauntlet » ( ١٨٨٣ ) حيث نلحه يثير فيها سؤالا بسيطاً : هل للبنات الحق في أن تطلب من خطيبها نفس البراءة والطهر الذي يطلبه فيها قبل الزواج ، وقد عاب البعض على بيورنسون عدم التأكد من إجابته على هذا السؤال ، ولكن قد يكون هذا النقد في غير موضعه إذ أن ما يهيمه هو التعبير عن هذه المشكلة ذاتها ، وإن تركه الإجابة عن هذا السؤال محوطة بالشك يتماشى مع الواقع أكثر من إعطائه إجابة قاطعة عليه . إن الشاب الفرد كرسنسون يجب الفتاة سفاقا ديبس ويندم على علاقة غرامية سابقة له ، ولكن ندمه لا يصل إلى الحد الذي يجعله يغفر مثل هذا العمل إذا ما ارتكبه سفاقا . ولقد فزعت سفاقا

عندما تبينت هذه القيم الأخلاقية المزدوجة وأوحى إليها عقلها بفسخ الخطبة ، وإن كانت عواطفها منعها من أن توصل الباب نهائياً . وتميل والدتها إلى أن تقف بجانبها ، ولكنها تدرك أن إقامة قيم صارمة كالتي تؤمن بها : سفاف ستقضى على المجتمع كلية .

إن مسرحية « فوق طاقة البشر » Beyond Human Might — Over aevne (١٨٨٣) تدخل منا في عالم العقيدة الدينية وتعرض لنا صورة مؤثرة لهذا القسيس البسيط سانج Sang الذي يؤمن بأنه أوتي القدرة على فعل المعجزات ، وأمثلة عجيبة لمهارته في شفاء المرضى جعلت أهل الريف يؤمنون بأن الله وهب مواهب خارقة . ولا يشذ في هذا الإيمان إلا زوجته المريضة التي رغم حبها له تقف في سبيله بطريقة لا تكاد تكون شعورية ، ويموت سانج في النهاية محطاً عندما يدرك أن قواه لم تكن كما كان يتصور ، وربما بلغ بيورنسون في هذه المسرحية أعظم وأعق تعب مسرحي له . وبعد عامين كتب مسرحية « الجغرافيا والحب » التي تصور أناثية عالم يدعى الأستاذ تيجسون الذي يطلب من كل أفراد أسرته الخضوع لرغباته . وإن كان معظم المسرحية ضعيفاً ركيكاً ، إلا أن هناك عدة مشاهد - وبخاصة تلك التي يظهر فيها تيجسون وغريمه تورمان - عنية بالفكاهة المستترة . وفي عام ١٨٩٥ ظهرت مسرحية ثانية تحت عنوان « فوق طاقة البشر » وهي تعالج مشاكل العمل ورأس المال وتقدم أربعة أشخاص من المسرحية السابقة التي تحمل العنوان نفسه ، وإن كانت في أساسها تختلف عنها . ويقصد بيورنسون من هذه المسرحية تحدى قوى الخرافة والمناداة بتنظيم الحياة على أساس العقل ، وهنا يدخل المؤلف في نطاق عالم الرمزية الذي يغشاها إيسن في آخر مراحل عمره . إن الشخصيتين اللتين تتطلعان إلى المستقبل ، أي : كريدو وسبيرا ، لهما شخصيتان رمزيتان كالشخص الرمزية التي نجدها في مسرحيات الأخلاق Moralities التي كتبت في العصور الوسطى . ويبدو الأسلوب نفسه في مسرحيتي « لا بوريموس Laboremus » ، ( ١٩٠١ )

و. عندما تزهو الكروم Naar den ny vin blomstrer — When the vineyards are in blossom (١٩٠٩) والاولى مسرحية قوية يصور فيها بيورنسون في شخصية ليديا امرأة ومبدأ كذلك — مبدأ الفردية المعتدية الذي يربط بمذهب نيتشه. أما المسرحية الثانية فهي أضعف من الأولى فكرة وتنفيذاً ، وفيها يلتقي بيورنسون بآخر سهم في جعبته ضد المرأة الإيسنية الجديدة ، وفيها يسمى زوج في منتصف العمر ليجد في حب فتاة صغيرة مالم يحده في زوجته التي هي جد مشغولة عنه .

وفي هذه المسرحيات والمسرحيات الأخرى نجد ، إذا شاء لنا الأمر ، سطحية وشيئاً من العاطفية . ورغم هذا فإن مؤلفات بيورنسون لها قيمتها من حيث سلامتها ومسحة الفكاهة اللطيفة المنعشة بها ، وعطفه الدائم حتى على شخصه التي يندد بها أكبر تنديد ، فإذا كان لإيسن الأب الصارم للمسرح في القرن التاسع عشر فإن بيورنسون كان من أخلص دعاة الإنسانية في ذلك القرن .

\* \* \* \*

## سترنديبرج في بدء حياته

إن الكاتب السويدي أوجست سترندبرج August Strindberg لأعظم بكثير من بيورنسون ، وعلى الرغم من عبقرية المشتقة التي أضناها الغريب من الأوهام ، إلا أنها كما نعتقد أقوى مضاد من إيسن وعبقرية ، ولقد روى لنا قصة حياته - كما سرد هارمرأ - آخرون غيره ، ويبدو مما كتب أن حياته ككاتب يقسمها إلى شطرين : الانهيار التام الذي منى به عندما كان يشرف على الحسين من عمره . ويمكن القول أن هناك جانبين لحياة سترندج ، فالبرغم من الروابط التي تربط الرجل الذي مارس الكتابة قبل ١٨٩٧ بالرجل الذي ألف أعمالاً بعد هذا التاريخ ، فإننا نعتبرهما وحدتين منفصلتين تقريباً .

وأهم الصفات المشتركة في المرحلتين : الذاتية العميقة التي تتجلى في فنه . فقد كان يبدو كما لو أن الحياة كلها قد تركزت في نفسه وكما لو أن كل شيء وجد من أجل التأثير على شخصيته . ولطيفان هذه الفكرة على نفسه كان دائماً يفسر الحوادث لا بالنسبة لعلاقتها بحوادث أخرى ، بل بالنسبة لعلاقتها بأشياء حدثت له شخصياً : ففي مسرحية « بعد النار After fire » ، تعبر شخصية « الغريب » في المسرحية عن رأى المؤلف حينما يعلن : « مهما اتخذت الحياة من أشكال ، فإننى دائماً المساربطاً وتكراراً . إن المواقف يترتب أحدها على الآخر والشخوص التي نراها تذكرنا بأناس قابلينهم فيما مضى من الزمان » .

وترتب على هذا أن كل مسرحياته انعكاس لنفسه ، كما ترتب عليه خلو فنه المسرحي تماماً من الأسلوب الموضوعي البحت .

وبجانب هذا نلاحظ اتجاهاً فريداً نحو الواقعية التي بالرغم من ظهورها بشكل قوى في مسرحياته الأخيرة فقط ، نجدتها واضحة المعالم في مشاهد مختلفة من مسرحياته الأولى . ويختلف لبس وسترن دبرج في تفهم مدلول الواقعية المادية ، ويتجلى هذا في تفوق الأخير في مقدرته على تخير الحوادث ، وفي ميله الى جعل مظاهر الأشياء تطفئ على مسرحياته . إن الجوانب الروحية ليست بأكثر أهمية من المظاهر المادية فحسب ، بل إن النواحي المادية تكاد تبدو منعدمة الوجود ، وتكاد تثبت بأنها مجرد أوهام من فعل الخيال .

وصفة ثالثة يتميز بها هي أنه رغم قوة عبقريته فإنه لا يكاد يكون هناك من المؤلفين في مستواه من تأثر بالآخرين أكثر منه . ففي الفلسفة تأثر كثيراً بيوكل Buckle وكيركيغارد وسوينبرج ، كما تأثر في فنه بعدد من الكتاب من بيرون Byron إلى مترلنك Maeterlinck . ولهذا الأثر جانبان : ظهور أسلوبان متناقضان في فترة واحدة من حياته الأدبية ، وظهور تنوع في حياته الأدبية أكثر بمراحل مما نعهده في عمل مؤلف مسرحي كبير .

إن مؤلفاته المسرحية الأولى ذات طابع رومانسى وتبين فى جلاء تأثره بشيللر وبرون . ولهذه المسرحية الأولى اختار موضوعات كلاسيكية ، ولكنه سرعان ماتجه كما فعل الكثيرون غيره من الكتاب الاسكندنافيين ، إلى معالجة تاريخ بلاده .

وبكتابه لمسرحية « السيد أولوف Master Olof » ( ١٨٧٢ ) أنتج أول عمل مسرحى جدير بالذكر . وإن كانت هذه المسرحية قد لاقت عقب ظهورها ما يشبه الإهمال التام أو التنديد الكامل بها ، إلا أنها تكشف عن عبقرية سترندبرج ، وشاء لها القدر بعد ذلك أن تحظى بالتقدير والثناء . والشخصية الرئيسية فى المسرحية هى « أولوف بترى » الذى كان له فضل وضع أسس نهضة الإصلاح السويدية Swedish Reformation ويرتبط أولوف هذا بجوستاف فاسا ، والقسيس جيرت وطباع متعصب . وتدور القصة التاريخية حول الصراع الأول الذى كان بين أولوف ورجال الكهنوت Priesthood ، واعتبار جيرت أنه زميل ثورى ، ورعاية الملك له وسيره وراء مثله الأعلى بطريقة هى وسط بين الشدة واللين . وعلاوة على هذه القصة يمكن أن ننظر إلى المسرحية على أنها تعبير ذاتى ، وقد يكون سترندبرج فكر فيها على هذا النحو . وإذا ما نظرنا إليها هكذا نجد أن الثلاثة أشخاص وهم : « أولوف » ، المثالى العملى و « جوستاف فاسا » رجل الأعمال الذى لا يسمح لأى مثل أعلى أن يثنيه عن عزمه ، ثم الرجل الخيالى البحت « جيرت » نجدهم يصورون جوانبا من شخصية سترندبرج ذاتها — وهكذا نجد فى مستقبل حياته الأدبية يدرك انقسام شخصيته Personality إن الصفة المزدوجة لهذه المسرحية من تصويرها للتاريخ وتعبيرها عن ذاتية سترندبرج لتفرد لها ، رغم حاجتها إلى الصقل ، امتيازاً بين المسرحيات التاريخية فى ذلك العصر .

ثم تبع ذلك عدد قليل من المسرحيات المماثلة منها « سر النقابة The Secret of the Guild-Gillels hemlighet » ( ١٨٨٠ ) و « سيدة سير بنجت » ( ١٨٨٢ ) .



ثم جاءت مسرحية تهكية تدور حول قصة عن الجان وتدعى « تجولات المحظوظ بير Lycho-pers resa — The Wanderings of Luck Per » (١٨٨٢) ولقد أصر سترندبرج أن هذه المسرحية الأخيرة كتبت خصيصاً للأطفال ويبدو أنه رغم نجاحها بين جماهير المسرح من الرجال إلا أنه ينبغي علينا أن نصدق كلامه حرفياً في صدد هذا التأكيد . وإذا ما حكمنا عليها كما نحكم مثلاً على بيرجنت Peer Gynt المشابهة لها فإن الاستعانة بالجنيات والرمزية الظاهرة تجعل منها عملاً صديانياً . أما إذا كان هدف سترندبرج أن يجعلها هكذا ، فلا شك أن تقديرنا للمسرحية سيختلف حتماً ، وسنجد في نقدنا للحياة الاجتماعية وسيلة تتلائم ملائمة بارعة مع الغاية التي يهدف إليها . وتبين هذه الناحية بشكل فعال الفصل الثالث من هذه المسرحية حيث نجد أنفسنا في ساحة السوق ، في وسطها آلة تعذيب تسمى العروسة وتمثال للعمدة . وسرعان ما تنبض هذه بالحياة ويدور الحديث التالي :

آلة التعذيب : ( تنحنى للتمثال ) نعمت صباحاً أيها التمثال . هل نعمت بنوم هادئ الليلة الماضية ؟

التمثال : ( يرمي برأسه موافقاً ) صباح الخير يا آلة التعذيب . هل نعمت أنت نوماً هادئاً .

آلة التعذيب : لقد نعمت نوماً مريحاً تماماً . ولكنني حلت أيضاً ... ألك أن تخمن حلى ؟

التمثال : ( متسائلاً ) كيف لي أن أخبر ؟

آلة التعذيب : حسناً — لقد حلت — هل تتصور ؟ أن مصلحاً حل بالمدينة .

التمثال : مصلح ! ماذا ؟ ( يخط الأرض بقدميه )

إني أشعر ببرد شديد لوقوفى هنا ، ولكن من يضمن بأى شيء .

من أجل الشرف ؟ مصلح ؟ حسناً ، أعتقد أنه سيقام له تمثال كذلك ؟

آلة التعذيب : تمثال ! تمثال بالفعل ! لا ! كان عليه أن يقف هنا عند قدمي كالتثال ، ثم أطوق عنقه بكلتا ذراعي ( تصلصل سلاسل الرقبة ) . أنت ترى أنه كان مصلحاً حقاً ، وليس من هؤلاء الدجالين أمثالك عندما كنت حياً .

\* \* \* \*

ويؤدى بنا هذا بطريقة فعالة الاثر إلى حركة مسرحية متطورة حيث نجدتهم سترندبرج الغريب ، تجلت فيه المهارة والدقة .

\* \* \* \*

## عنف الواقعية

والبون جد شاسع بين هذه المسرحية وبين النغمة المعذبة الشقية التي نلسها في مسرحية « الأب Faden — The Father » ( ١٨٨٧ ) التي افتح بها سترندبرج سلسلة مسرحيات الواقعية بما فيها من تشاؤم قائم وعذاب أليم . والموضوع الذى تدور حوله حوادث هذه المأساة بسيط دون حواشى تقريباً . ونجد فى هذه المسرحية شخصية ضابط لا نعرف له اسماً كما هى عادة سترندبرج ، تستنفذ زوجته « لورا » قواه العقلية والجسمية . وبقسوة شيطانية تفرقه عن صديقه الوحيد الدكتور أوسترمارك Dr. Ostermark ثم تسترسل فى تليحاتها الماكرة بقصد دفعه إلى الجنون . وبجانب هذه القصة المريرة التي تدور حول العداء بين الرجل والمرأة ، نرى جواً آخر يبين قدرة النساء ممثلاً فى هذا الحشد المريع من النساء الذى جعله سترندبرج إطاراً لحوادث المسرحية ، وتسيطر الزوجة على منزل هذا الضابط وتتحكم فيه ، هى ومن يلوذون بها من الناس

ونجد هنا سخرية مريرة تكن في نهاية المسرحية ذاتها عندما نقبين أن مربيته المعجوز هي التي تحكم وثاقه عندما تتعنى عليه وتهمس ببعض كلمات الخنان في أذنيه . إن هذه المسرحية تعد من أعظم ما أنتج المسرح في أواخر القرن التاسع عشر ، وإن بساطة هدفها بالذات تضفي عليها امتيازاً فريداً .

وعند ذكر بساطة الهدف هذه يجب أن نلاحظ اختلافاً أساسياً بين طرق وآراء إبسن وسترنديبرج . فإذا أخذنا على سبيل المثال مسرحية « هذا جابلر » لنقارنها بمسرحية « الآب » نجد أن إبسن يبدأ المسرحية بوصف دقيق للناسخ الداخلية وأنه كلما تكشفت الحوادث يشير المؤلف كثيراً إلى الظروف المادية التي تحيط بالشخص . فالأشياء المادية لها قيمة كبيرة بالنسبة لإبسن ، الذي غالباً ما يحدث أعظم الأثر بربطه الشخص بالشخص بالآثار والأشياء المادية التي تحيط بهم ، ولذا فن الصعب أن نفكر في هذه المسرحية أو غيرها من المسرحيات الواقعية دون ربطها بالمناظر الذي تحدث فيها . وتقف مسرحية « الآب » من هذه الطريقة المسرحية موقفاً متبايناً . فالغرفة التي يجلس فيها الضابط وصفت بعبارات عامة ، كما أنه يتمشى مع هذا عدم إعطاء الضابط اسماً خاصاً به . وقد يكون الشيطان الوحيدان اللذان استغلما سترنديبرج من الناحية المسرحية هما المصباح الذي يلقى على زوجته ، والوثاق الذي ربط به في نهاية المسرحية . وفي الحقيقة أن مسرحية « الآب » يمكن بكل سهولة بل وربما بكل نجاح ، أن تمثل على مسرح خال تماماً من أى مهمات مسرحية . وترتبط هذه الصفة التي نجدها في عمل سترنديبرج بتقليله من عناصر الحبكة المسرحية وبتجاربه العديدة لكتابة مسرحيات تدير حوادثها بلا توقف من البداية إلى النهاية دون الحاجة إلى مشاهد منفصلة ، مع الاهتمام الكامل ، بالمواطن ، لا على الدساتر والمؤامرات . إن اهتمام سترنديبرج ينصب كلية على عالم الروح : إن حوادثه روحية لا بدنية .

وتشبه مسرحية « الرفقاء Kramraferna — Comrades » ( ١٨٨٨ )  
مسرحية « الآب » تماماً في طبيعتها . وفي هذه المسرحية يضحى فنان موهوب  
ببقرته في سبيل زوجته « برتا Berta » . ففي أثناء سنى زواجهما العديدة  
التي كانت تفضل تسميتها « رفقاً أو صحبه » أرغمت زوجها على أن ينزل بمستوى  
مواهبه لينتج عملاً تجارياً ، بينما هي كفنانة أيضاً ، لديها الحرية في ما تريد . ولقد  
بلغ إخلاصه لها حداً أنه عندما كانا يعدان صوراً للعرض الفني السنوى في باريس  
وأدرك أن صورته ستقبل دون شك وأن صورها سترفض وضع اسمها على رسومه .  
وعندما يأتي النبا بأن صورة برتا قبلت بته فرحاً ، وبمسوة لا مثيل لها تعد العدة  
على أن يعاد الرسم المرفوض إلى زوجها بطريقة مهينة وسط حفل أظامه . وبهذا  
الفعل أدرك حقيقة نفسها وطبيعة علاقتهما : ولهذا يقر عزمه على الطلاق منها رغم  
توسلاتها إليه . ويقول : أنه سيتخذ له عشيقه « لأننى أريد مقابلة رفيق في مقهى  
أما في بيتى فإننى أريد زوجة » . هذه هي آخر كلمات له . ولا نجد أكثر  
إيضاحاً لبقرته سترندبرج من الحقيقة الماثلة بأن هذه المسرحية تعد من المسرحيات  
القليلة في تاريخ المسرح بأكملها التي تعرض صورة صادقة لحياة الفنان . وأن شخصية  
روبيك في مسرحية « إلسن » عند ما نستقيظ نحن الموتى ، تبدو شيئاً متكلفاً ملصفاً  
إذا قورن بشخصية الفنان « اكسيل » في مسرحية « الرفقاء » .

وأكثر مرارة وألماً مسرحية « الآنسة جوليا (Miss Julie) Froken Julie » .  
( ١٨٨٨ ) إن بطلة هذه المأساة الطبيعية (naturalistic) الرهيبة يصفها سترندبرج  
نفسه بأنها « نصف امرأة half Woman » ، وكارهة الرجال « لأنها نوع من  
شخص المأساة » . يعرض لنا فضلاً يائساً عند الطبيعة . « لأنها فتاة عصية تنتمى  
إلى عائلة أرستقراطية منحلة » ، تشعر بكبرياء وإن كانت على استعداد لكبت هذا  
الشعور في سعيها المحموم وراء إشباع ولعها بالإثارة الحسية . وقبل ذلك بقرون  
عدة صور مدلتون Middleton شخصية تشبه هذه تمام الشبه في مسرحية

« بدلا من المولود The Changeling ، وبطريقة تكاد تكون هستيرية تحب وتسلم نفسها لخادمها جين الذى يسيطر عليها ويضطرها إلى سرقة نفود والدها ، وفى النهاية يفتر شعوره نحوها ويقترح عليها الانتحار كعلاج وحيد لها . وتطيعه دون وعى منها أو إرادة . وفى سرده لهذه القصة المقبضة أخذ سترندبرج نفسه فى تصميم طريقة فنية تتمشى مع هدفه الرئيسى .

« لقد حطمت التقاليد » ، هكذا يقول « بأن منعت شخصى من توجيه أسئلة سخيفة لتحصل على إجابات بارعة . لقد تجنبت طريقة كتابة الحوار الفرنسية بما فيها من دقة فى التركيب تشبه العمليات الحسابية ، وجعلت تفكير الشخص يسير فى غير انتظام ، كما يحدث فى الحياة الواقعية حيث لا يصل الحديث بموضوع إلى نهايته ، ولكن يأخذ ذهن إنسان ما نقطة البداية غنواً من حديث شخص آخر . ويرتب على هذا تشتت الحوار كذلك ، فيمد المشاهد الأولى بمادة تتطور بعد ذلك ، وتكرر وتنمو كأنها موضوع قطعة موسيقية .

إن الحكمة المسرحية مليئة بالإمكانات ، وبما أنها لاتتعلق - بالفعل - إلا بشخصيتين فقط فإنى أفتصرت عليهما مع تقديم شخصية صغيرة فحسب ممثلة فى الطباخ ، كما جعلت روح الوالد النعسة تحوم حول ووراء المسرحية كلها . وذلك لاني أعتقدت أنى لاحظت الجيل الحديث يهتم أساساً بالأساليب السيكلوجية ، إن أرواحنا المتطفلة لاتقنع برؤية الحوادث بل تريد معرفة كيفية وقوعها . إن ما نريد رؤيته هو الأسلاك والآلات ، نريد فحص الصندوق ذى القاع الوهمى ، ونعالج الحلقة السحرية لنجد نقطة الاتصال ونريد أن ننظر إلى أوراق اللعب لنرى طريقة ترقيمها .

وعلاوة على ذلك فإنه ألغى تقسيم المسرحية إلى فصول ، وهى تجربة قام بها اعتقاداً منه أن « قدرتنا المتناقصة على أن نتوهم بأن ما يدور على المسرح هو حقيقة واقعة قد أضعفها فترات الاستراحة بين الفصول حيث يجد المتفرج فيها وقتاً للتأمل مما يجعله يفلت من سيطرة المؤلف على مشاعره وإحساساته .

ومن هذه الملاحظات التي نوه بها المؤلف نفسه يتضح لنا أن طبيعته Naturalism كما نراها في مسرحية «الآنسة جوليا» تتعدى بكثير المحاولات الطبيعية السابقة. فلا نجد هنا هذا العدد الغفير من المغفلين الذي يحشده زولا، بل إن سترندبرج يعتمد بالفعل التغاضي عما يسمى «مشهد الجماهير Folk — Scenes» لأن ذلك قد يقضى على توهج المتفرج بأن ما يحدث أمامه حقيقة واقعة. أما من حيث المناظر فإنه يصرح أنه «اقتبس عن الرسم الانطباعي عدم تناسقه الشكلي والتتابع في عجلة ودون انتظار» وهكذا فإن المسرح كان يتخطى بالفعل حدود الواقعية الابسية.

أما في مسرحية الدائنون Fordring sagere — Creditors (١٨٨٨) فإن سترندبرج يزيد من تطويره لموضوع الصراع بين الرجل والمرأة في شكل أكثر معنوية. وهنا يعرض لنا كذلك ثلاثة أشخاص: تكل Takle كاتبة تعودت السطو على مؤلفات الغير، وأدولف زوجها الفنان، والمدرس جوستاف الذي كان زوجا سابقا لها. وينحصر مغزى المسرحية في أن هذه المرأة اشتهرت بامتصاصها لقوة جوستاف، ثم أدولف.

ولا تكاد تصل أية مسرحية لسترندبرج إلى هذا التركيز التي تنسم به هذه المسرحية، كما تكشف عن مهارة المؤلف في رسمه الدقيق للشخص وفي إثارة لجو عاطفي قوي.

ولقد كتب في نفس العام «باريا Pariah — Paria» (١٨٨٩) وهي مسرحية يغلب فيها تأثير سترندبرج بالكاتب إدجار آلان Poe Edgar Allen Poe ونرى فيها شخصيتين دون اسم خاص بهما كما تعودنا من سترندبرج وهما مستر X عالم الآثار ومستري Y الرحالة الأمريكي. وتكاد تبدو هاتان الشخصيتان في شبه فراغ أما الأول فإنه رغم فقره يمتلك كنزا ثميناً استخرجه من باطن الأرض ويراود نفسه في أخذ بعض الحلي الذهبية القديمة وصهرها ليتفجع بها. ولكن حافزا

نفسياً لا يدرك كنهه يمنع من ذلك . أما زميله الرحالة فيتبين لنا أنه كان قد ارتكب جريمة تزوير من قبل ، كما يكشف لنا العالم الأثرى بأنه هو كذلك كان قد ارتكب جريمة قتل . وعند سماع هذا الاعتراف حاول مستر د Y ، أن يبرز أموالاً من العالم الأثرى عن طريق التهديد ، ولكن شتان ما بين قوة هذا الرجل وبين قوة العالم الأثرى ، وسيظل لواء النصر معقوداً للرجل الذى رفض السرقه . وتكمن أهمية المسرحية فى تعمد السعى وراء خاتمة فعالة مثيرة ولما لجنتها موضوعاً سيشفل بال سترندبرج كثيراً فيما بعد - ألا وهو موضوع العدالة .

ويعود جو الإثارة المفتعلة فى مسرحية يزيد فيها اثر بوه ، ألا وهى د رباح السموم Samum — Simoom ، التى كتبت فى عام ١٨٨٨ وطبعت عام ١٨٩٠ وأثناء هبوب رياح السموم تنجح فتاة عربية تدعى بيسكرا Biskra بمساعدة حبيبها يوسف فى أن تسيطر على لب جيمار Guimard الملازم فى الجيش الفرنسى بالجزائر حتى تدفعه إلى الموت . ولقد كتب سترندبرج فى نفس الوقت مسرحية أخرى أقصر من السابقة تتكون من فصل واحد وتسمى د الأقوى Den Starkaie — The stronger ، ( ١٨٩٠ ) وهى تثير الاهتمام من الناحية الفنية لأنها رغم عرضها لشخصيتين هما السيدة د X ، والآنسة د Y ، إلا أن الأخيرة تظل ساكنة . وتتخذ المسرحية شكل حديث تمثل لنفسه ، وبمهارة فائقة يتمكن سترندبرج من تركيز انتباه الجمهور على المرأة الصامتة أكثر من المرأة المتكلمة

وخلال السنوات التالية تابعت مسرحيات عديدة ، وأضفت مؤثرات شتى من أهمها أثر نيتشه على كتاباته أنغاماً وألواناً جديدة . وفى مسرحية د ديون على الحساب Debet och kredit — Debit and Credit ، التى طبعت عام ١٨٩٣ يعرض لنا نوعاً من الفكاهة المريرة فى تصويره لشخصية معلم يسمى اكسل Axel ينال شهرة كبيرة باعتماده على مساعدة الغير رغم عدم وجود موارد مالية خاصة تحت تصرفه . وعندما يضيق ذرعاً بهؤلاء الذين يريدون منه رد الجميل

بعد مجموعة من الخطابات كتبت في أسلوب ساخر ، وهكذا يترك موطنه ودانديه . ويتجلى هذا الجوال الذي نجده في هذه المسرحية في الانذار الاول Fersta Varningen The First Warning (١٨٩٢) حيث يعالج سترندبرج العلاقات الزوجية في منتصف العمر بطريقة تتسم بالعكاسة الساخرة الصافية ، ونجد جوا مائلا أيضا في اللعب بالنار Playing with Fire — Leka med elden ، (١٨٩٣) حيث نجد زوجا فنانا على وشك الحرب مع أعز صديق له . وفي حب الام Mother's Love — Moderskarlek ، (١٨٩٢) يعود لمعالجة موضوع الابناء وأولياء الامور ، وهو موضوع طوره أكثر من هذا في مسرحية « الرابطة أو العقد Bandet » ، (١٨٩٣) التي تعالج إلى جانب هذا موضوع العدالة . وهنا يضطر قاض شاب إلى توقيع غرامه على فلاح بتهمة السب العلني رغم علمه ببرائته تماما من هذه التهمة ، ثم تواجهه قضية تقض مضجعه وتحيره تتعلق بيسارون وبارونة يربدان الانفصال ويكيل كل مها التهم المبررة للآخر ، رغم ما يجمعهما من تفكير في أمر طفلها . وتنضج في هذه المسرحية أكثر من غيرها الصفة المعنوية لفن سترندبرج . إن عقله يسير في اضطراد نحو التركيز على ذاته .

\* \* \* \*

## المسرحيات التاريخية الأخيرة

بعد أن شفى سترندبرج من الانهيار العصبي الذي منى به اتخذت كتاباته أشكالا عدة . وما يدعو إلى الغرابة إلى حد ما ، أن نجد في مجموعة من مسرحياته التاريخية الآن مظاهر تجعلها تبدو كما لو أنها تكملة لمسرحياته التاريخية السابقة . وفعلنا نجده في مسرحية « جوستاف فاسا Gustav Vasa » ، (١٨٩٩) يستطرد في معالجة الشخصيات التي سبق له عرضها في مسرحية « السيد اولوف » ، مبينا أنها أصبحت الآن في منتصف العمر . ولقد كتب في العام نفسه؛ مسرحية « اريك الرابع عشر Erik XIV »



متخذاً من اريك ابن جوستاف بطلا لها . وقد تكون هذه أهم مسرحياته التاريخية شأناً ، بجوها الذي يوحى « ان العالم مجنون ، يأسا دق » . ورغم أن الملك يعيش مع عشيقته تنفّاقاً في حبه ، الا أنه كان يحلم بأن يكون زوجاً للملكة اليزابث ملكة إنجلترا . ونميل إلى هذا الشذوذ الذي يدفع الملك إلى معارضة نبلائه الطموحين العنيدين ، وتنتهى المسرحية بمشهد رائع رى فيه حاشية اريك البائسة المشتتة وقد تحطمت تحت نير هؤلاء النبلاء الذين أتوا لاغتصاب الملك .

وفي مسرحية « قصة الفولكنز The Saga of the Folkungs » ( ١٨٩٩ ) يعود بنا سترندبرج إلى التاريخ الغابر فيصور في أسلوب ساحر الملك ماجنوس Magnus بما فيه من سماحة وضعف ، وبما يحيطه من جو تسيطر عليه العواطف الجنسية . إنه زوج لبلانش Blanche التي تجد في شخص بنجت الجوتسون Bengt Algotson رجلاً يلبي جميع رغباتها ، بينما الملكة الأم انجبورج Ingeborg تتخذ عشيقاً من نوت بورس Knut Porse . ويقابل موقف هذه الشخص زواج الصبي اريك بعروسه بياتريس Beatrix بما فيه من براءة الطفولة وبما يثيره من عطف وثيق . ويميط المؤلف اللثام في قوة خارقة عن هذا القصر الملعون ويجد متعة خاصة في تصوير انجبورج الشريرة وعشيقها بورس :

بورس : ( بشراسة ) هل لي أن أعتد عليك ؟

انجبورج : إنك لا تحبني !

بورس : هذا هراء ! أبحث لنا ونحن في هذا الكبر أن نضيع وقتنا هباء في

نزاع أو خصام ؟ أظن أنك تنتظرين مني ، أنا دوق هلاندا أن أجثو على ركبتى وأمسك بالقيثاره بينا النساء والصبيان يحتطفون التيجان ! كوني على طبيعتك يا انجبورج ، كوني فظنة ، كما خلقتك الطبيعة والحياة ، كوني نارا للكوخ وفأساً للرأس ومراة لروحي ! حب ! اننى لم أكن أنتظر هذه الكلمة منك حقاً . إذا كنا نندفع

إلى بعض فذلك ليس بالحب بل الكراهية هي التي تجمعنا .  
الكراهية ، الكراهية .

أنجبورج : إنك تفزعني !  
بورس : أتفزعين بمثل هذه السهولة ؟ إنني لم أكن أظن ذلك !  
أخبريني : لماذا لا تتزوجيني ؟ إن ذلك يجعل موقفنا أكثر  
أماناً وإعزازاً .

أنجبورج : إنني لا أرى ذلك .  
بورس : ألا ترين ذلك ؟ ففكري فقط فيما قد يحدث . عند ما أتخلص من  
أربك سيكون التاج ملكي ، ولا يمكن أن أشارك الملك عشيقتي  
بل زوجتي .

أنجبورج : سيكون لدينا مقع للتفكير في هذا عندما ...  
بورس : عند ما يفوت الأوان . .  
أنجبورج : أولاً قم بواجبك البطولي وافسح الطريق إلى العرش .  
بورس : لواحد أو اثنين ؟  
أنجبورج : هذا يعتمد على ...

بورس : على ما إذا كنت ستلفظيني حينذاك . أفصحني عن قصدك ! إنك  
تريد أن تستخدمى وسيلة لتحقيق أغراضك ثم تلقين بي إلى الجحيم .  
إن الصكرة العظيمة التي كانت لدى العمة برينا تعود من جديد :  
إن الأخوات يمكن الإخوة ، ولكن الإخوة عليهم رعاية الصلاة  
الدينية ، والاعتراف بالوعظ ، وواجب فرقة التدريب وإدارة  
شئون المنزل والتعليم - وفي كلمة واحدة - عليهم القيام بالعمل  
الذهني ، بينما يجلس في كرسى الحكم الجبهة العاجزون .

أنجبورج : إننى أكرهك !

بورس : استمرى !

أنجبورج : إننى أكرهك لدرجة أنى أريد خلع عينيك وتقطع كبذك للقطا .  
إننى أمقتك كما أمقت الزبالة والفاذورات ، إنك تبعث فى إشمزازا  
كالشعر الأشعث والأظافر السوداء ، إننى العن الساعة التى رأيتك  
فيها ، وباليه أمك القتك على كومة فاذورات لتأكلك الخنازير  
فى ليلة ظلماء .

بورس : برافو ! ها هى أنجبورج حبيبتي تتكلم ثانية ، هذه هى  
الملسكة الأم ، هذه هى المرأة القوية العنيفة ، لو عرفت كم أنت  
جميلة الآن لامتنت إلى الأبد عن الحديث السخيف عن الحب .  
عندما تسكلين على هذا النحو ، تبدو كلماتك كالطبول ، كوسيقى  
المعارك فى أذنى . والآن إلى عملى البطولى - حتى وإن كان ذلك  
معناه محاربة الأشباح ومحاربة إبليس ! هيا ، أيتها الملسكة !  
( يمسك بها ويلقى بنفسه عليها ليختطف قبلة )

فى هذه المجموعة من المسرحيات التى تشمل المسرحية القوية وجوستاف ادولف  
Gustavus Adolphus — Gustav Adolf ، ( ١٩٠٠ ) و د انجيلسبركت  
Engelberkt ، ( ١٩٠١ ) و د كارل الثانى عشر Karl XII ، ( ١٩٠١ )  
وجوستاف الثالث Gustav III ، ١٩٠٣ وه الملسكة كريستينا Queen Christina  
( ١٩٠٣ ) بما فيها من دراسة بارعة لشخصية امرأة عصية شبه مجنونة - يكشف  
سترنديج عن قوة أفكاره المسرحية والبراعة التى أحرزها فى فنه . إن هذه المسرحيات  
التاريخية الأخيرة تعد من أقوى ما أنتج العصر الحديث فى هذا اللون المسرحى .

## المسرحيات الواقعية الأخيرة

ولقد كتب سترندبرج في هذه الفترة مسرحيات تذكرنا إلى حد بعيد بالأسلوب الذى تقسم به المرحلة الوسطى من حياته الأدبية . ويتمثل هذا في المهارة الغريبة التى تسمى : هناك جرائم وجرائم There are Crimes and Crimes ، التى نشرت في عام ١٨٩٩ مع مسرحية : الوصول Advent ، تحت عنوان عام : ، في المحكمة العليا In Higher court — Vid Hogre Ratt ، ويصطبغ موضوع العدالة هنا باتجاه ديني كان قد أفصح عنه من قبل في مسرحية : مفاتيح الجنة Himmelrikets ny eklar — The Keys of the kingdom of Heaven ، وتدور حوادث مسرحية وهناك جرائم وجرائم ، في باريس ، كما تراها عين الخيال لا الحقيقة . كما إن الحوادث المسرحية تسود فيها عناصر الخيال على عاصر الواقع والشخصية الرئيسية في المسرحية هي «موريس Maurice ، المؤلف المسرحي الذى عانى الفقر سنين عدة ويأمل الآن نجاح مسرحية له ستخرج عما قريب . ولقد تفانت عشيقته ، جان Jeanne ، في حبه ، وأنجب منها بنتاً تسمى ماريون هي موضع رعايتها وإعزازهما . وفي عشية انتصاره يقابل « هنريت Henriette ، عشيقة صديقه أدولف Adolphe ، وتدفعه عاطفة جامحة إلى الفرار معها . ورغم هذا فكانت الفتاة « ماريون Marion ، عقة في سبيل سعادتها ، وعندما تموت هذه الفتاة يهتم موريس هنريت بقتلها ، بينما تحوم الشبهة حوله . ولقد قلبت له الدنيا ظهر المجن ، بعدما بدا منها من تبشير الأمل ، ولا ينكشف الأمر إلا في النهاية بأن ماريون ماتت ميتة طبيعية ، مما أنقذه من المفازع والاهوال التى تردى فيها . إن المسرحية كلها بالطبع عبارة عن دراسة انطباعية للفكر ، كما أن غايتها التهكمية ، التى يوافق فيها موريس أن يقسم حياته بين الصلاة والتعبد وبين تقبل المتع الدنيوية التى عادت إليه . خاتمة أحكم تصميمها سترندبرج .

ويرتبط في ذهننا مع هذه المسرحية مسرحية أخرى هي « الوصول » (١٨٩٩) التي تبعد كلية عن أى أثر من آثار الواقعية وتزخر بالرمزية السويدنبورجية أما الشخصيات الرئيسية فهي من ناحية قاض وسيدة عجوز شريرة الطبع يسيران مع الشيطان الذى يشعر بألم المهمة الملقاة على عاتقه ، ويصحبها كذلك من الناحية الأخرى طفلان يلعبان مع زميل لهما هو فى الحقيقة المسيح عند ما كان طفلاً . ويسود هذه المسرحية جو يشبه الأحلام ، فنحن بعيدون كل البعد عن عالم الواقع ، أنه عالم السحر حيث تمر الأشياء خلال حوائط صلبة على ما يبدو . فى مشهد البلاط الملكى : « يدق الجرس . يدق الحاجب على المنضدة . تشد كل الكراسى فى الحال إلى المنضدة . يفتح الإنجيل . تضاء الشموع على المنضدة » .

فريد فى تأثيره هو مشهد رقصة الشياطين الرهيبة حيث يبدو فيها الأمير ، والشيطان نفسه ، ومدير تشريفات إبليس . ويتلصقا الأمير فى الاشتراك فى هذا الحفل التنكرى :

مدير التشريفات : حاول أن تفعل أى شئ إلا ما تجبر عليه ، وستشعر بنزاع نفسى لا تدرك كنهه .

الأمير : ماذا تعنى بهذا ؟

مدير التشريفات : إن هذا يعنى أنه لن يتسنى لك على حين فجأة أن تغير من حقيقة نفسك : وأنت الآن الشخص الذى كنت تريده من زمن .

وينتمى إلى مجموعة أعماله فى هذه الفترة عدد من المسرحيات تسمى مسرحيات الغرفة Chamber Plays ولقد كتبها سترندبرج خاصة لمسرح أوجست فالك الصغير فى ستوكهولم - وهو مبنى صغير جداً لايسع إلا عدداً قليلاً من النظارة وأصبح مسرحاً يتلائم كل الملائمة لعرض هذا النوع من مسرحيات سترندبرج . ولقد سعى سترندبرج فى هذه المسرحيات إلى تحقيق حله الأول بتقديم عرض

مستمر دون توقف أو استراحة بين الفصول ، كما تابع باضطراب ما يتميز به من خلق مناظر تتمشى مع حوادث المسرحية وضغط المناظر إلى عدد قليل يمكن استبداله بسرعة مع استخدام القليل من المهمات المسرحية Stage properties بما يحتاج إليه فقط ودون أية زيادة ، لتدنيان الوسط الذى يفتى إليه الشخص .

وتتميز مسرحية « الرعد The Thunderstorm — Ovader » ، التى طبعت

عام ١٩٠٧ - بتقديم صورة مژرة للشيخوخة ممثلة فى شخصية « السيد » الذى يعيش الآن فى جانب من منزل كان يعيش فيه من قبل سعيدا مع زوجته السابقة « جردا » Gerda وتسلط صورتها على خياله ، وشيئا فشيئا تفقد هذه الصورة قوتها كلها نزلت مشاعره إلى التسليم بالأمر الواقع . ونجد فى طريقة معالجة هذه المسرحية تشابها مع أسلوب برانديللو فى عرض شخص وحوادث من وجهات نظر متعددة .

ومن هذا النوع من المسرحية نجد « بعد الحريق ، أو رماد البيت - Tomten

After The Fire, or, The Burned Lot » ، التى طبعت عام ١٩٠٧ .

وكما أن الحوادث فى مسرحية « الرعد » تدور فى منزل من شقق عديدة ، فإن المشاهد الخلفية تتكون هنا من حطام منزل هدمه الحريق يقع فى شارع ، ينطبق عليه ما قاله أندرسون البناء إلى المخبر ، من أنه يتسم بصفة غريبة وهى أن الناس الذين يتركونه لابدو أن يعودوا إليه ثانية . « إننا نسميه المستنقع The Bog » هكذا يقول . : . وكلنا يكره أحدا الآخر ، ويرتاب فيه ويهينه ، وبعده . « لقد أطلق الحريق الإشاعات وتطورت الإشاعات إلى اتهامات ، إن كل ما هو عفن قد انكشف للعيان ، وترمز إلى هذا كومة حقيرة من الأشياء التى أنقذت من النيران ، كومة عارية لأعين الناظرين . ويبرز فى هذه الصورة « الغريب » — وهو يمثل سترندبرج نفسه — وهو يسير متأملا حطام عالمه هذا وعليه سيام الحكمة والفلسفة .

وفي هذه السنوات اسعرض سترندبرج في ذهنه مشاكل الحياة الأساسية تارة في صورة قائمة ، وتارة في صورة يتقطع فيها وميض الضوء . ففي « عيد الفصح Pask — Easter » ، ( ١٩٠١ ) تسود الروح الدينية ، وتنقش ظلة الشتاء وزمهريره وظلة النفس المنقبضة ، نفس إليس Elis التي تثن تحت وطأة شعور بالإثم من جراء أفعال والده وتنقش هذه الظلة القائمة عندما تهل في حياته شمس الربيع الدافئة . لكن هذه الظلة حالكة في المسرحية الرهيبة « رقصة الموت Dodsdsansen — The Dance of Death » ، ( ١٩٠١ ) التي يعتبرها بعض النقاد بحق أعظم أعمال سترندبرج . فهنا في قلعة منعزلة عاش إدجار قائد المدفعية وزوجته « إليس » ، خمسة وعشرين عاماً ، وكل منهما يرفض الآخر بغضاً مقيتاً بل يتمنى موته . وتغشى بيتهم الشياطين ، وعندما يأتي كيرت Kurt صديق إدجار إلى هذا البيت يسيطر عليه جو الشر هذا ، فيقع في حب زوجة صديقه ويشترك معها في تدبير مؤامرة للقضاء على زوجها . ومع ذلك ، وفي أثناء صدمة من الصدمات تطرأ على إدجار نظرة جديدة للحياة فيدرك أخطائه ويسعى للوفاق والوثام . وهكذا ينتهى الجزء الأول من المسرحية ويبين الجزء الثانى النصر النهائي الذى أحرزته الزوجة . فدون رحمة ولا شفقة تدفع إدجار إلى حتفه . وإن كان شعور الشك المرينتابها أثناء هذا العمل ذاته .

إليس : أتلاحظ الهدوء الذى يحيم على البيت الآن ؟ هدوء الموت العجيب ، عجيب كشعور القلق الذى يحيط مقدم طفل إلى هذا العالم . إننى أسمع هذا السكون — وأرى على الأرض آثار الكرسي الذى حمله بعيداً وأشعر الآن أن حياتى انتهت ، وأنى أسير فى طريق القضاء . . وبينما نتحدث هنا ، خطرت لى صورته عندما كان شاباً صغيراً — لقد رأيته إننى أراه — الآن ، كما كان فى سن العشرين — لآمد وإننى أحبت ذلك الرجل !

كبرت: وكرهته !  
أليس: وكرهته ! أكرم الله مشواه .

\* \* \* \*

## تطوير لون مسرحى جديد: « مسرحية الأحلام »

ويشير اللون الثالث الذى طوره سترندبرج اهتماماً أكثر من غيره وذلك لأنه لون مسرحى جديد تماماً . حتى فى مسرحية « الوصول » كان سترندبرج موضوعياً إلى حد ما . أما فى مسرحية « إلى دمشق Till Damaskus — To Damascus » ( الجزء الأول والثانى ١٨٩٨ والثالث ١٩٠٤ ) فإننا نرى شيئاً مختلفاً ، إذ هنا مسرح السبريالية الحق . وعرض مسرحى لشيء ذاتى تماماً — عرض مسرحى للأحلام . وقد سار سترندبرج فى نفس هذا الأسلوب المسرحى فى « مسرحية الحلم Ett dromspelt — The Dream Play » ( ١٩٠٢ ) ومسرحية « سوناتا والشبح Spoksonaten — The Spook Sonata » ( ١٩٠٧ ) .

وفى كتابة هذه المسرحيات كان سترندبرج يسير على هدف وضعه نصب عينيه فلقد صرح بأنه « حاول محاكاة أسلوب الأحلام بما فيه من تفكك وبما فيه من منطقية » .

« كل شيء محتمل ويمكن حدوثه . إن الزمان والمكان لا وجود لهما . فن أساس واقعى تافه يمكن للخيال أن يبتكر نماذج جديدة : يبتكر عديداً من الذكريات والخبرات والخيالات السابجة والسخافات والأعمال المرتجلة .

إن الشخص تنقسم ، وتتكاثر ، وتتحقق ، وتتجدد ، وتبهت وتوضح معالمها . ولكن شعوراً واحداً يسيطر عليها جميعاً : شعور الحالم . وفى هذا لا وجود لآسرار ، أو متناقضات ، أو قوانين أو نوازع الضمير . كما لا يوجد هنا إدانة



أو إعفاء ، بل مجرد سرد لقصة . وبما أن الحلم غالباً ما يكون مؤلماً ، وقلما كان ساراً ، فإن القصة تسرى فيها رنة الأسى والمطف على المخلوقات . ويلعب النوم ، رغم تحريره لنا من قيود الواقع ، دوراً مؤلماً في غالب الأحوال . وعندما يبلغ الألم أقصاه ، يستيقظ الإنسان ليلائم نفسه مع الواقع ، الذي يكون رغم مرارته أسعد حالاً من عذاب الأحلام . .

من العبث وصف قصص هذه المسرحيات بما فيها من تنوع كبير . وتبدأ مسرحية الحلم بمحاولة بين صانع زجاج وابنته وهما ينظران إلى قلعة يزيد علوها باستمرار لأنهما قد وضعا فيها سجاداً ولذا ينبغي « أن يبدو عليها الازدهار ؛ لأن الصيف قد ولى أكثر من منتصفه » ، ثم يعرض لنا بعد ذلك ضابط وأمه المريضة . ولا يمضى وقت طويل حتى يزدحم المسرح بتخليط عجيب من الشخصيات المتباينة ، من مغن إلى عاملة باب ، إلى موزع للإعلانات . ويدخل وسط هذا العجيج الملحن ويتبعه محام وفرقة باليه . ونجد الشعراء وعمال المناجم وشخصاً تمثل الدين والفلسفة والطب اختلط حبايلها بنبايلها بطريقة مزججة . إلا أن وراء هذه الشخصيات تقف شخصية الحالم نفسه وهو يرى الشر وقد نجم عن تدخل الذكاء العرف في أعمال الجسد .

ويسود جو مائل مسرحية « سوناتا الشبح » حيث يبدو شبح بائعة لبن وشبح قنصل ومومياء زوجة القائد . إننا هنا في عالم الأشباح لا نجد من هوله وواقعيته أنه من فعل الآوهام والخيال . إنه عالم الآوهام ، والذنوب ، والآلام والموت ، لا يضفى عليه سوى الإيمان بصيصاً من النور . ويحيط الشباب والكهول على السواء جو من الشر . وعلى الرغم من أن الحركة المسرحية تنتهى بمنظر غريب تخفى فيه الغرفة وتحمل عليها جزيرة الموت لبوكلين بينما يسمع صوت الموسيقى الهادئ الرقيق الحزين آتياً من بعد ، إلا أن الجو يوحى بالتشاؤم الذى لا يخفف من حدته سوى وع من التسليم البوذى بعذاب الجسد . أما الطالب الشاب أركهولتر

Arkenholtz وحيثه فقد شلهم المفازع عن الحركة كما حدث مع هاميل الكهل والمرأة المعجوز التي كانت يوما ما حبيته .

١ وترتبط مسرحية البجع الأبيض Swanwhite — Svanevit ، التي طبعت عام ١٩٠٢ ارتباطا وثيقا بالمسرحيات السالفة الذكر . وهي تدور حول عالم الجان والحرافة fairy - tale وبرز فيها بوضوح أثر ماترلنك Maeterlinck . وتعد من أنجح مسرحيات سترندبرج من الناحية التمثيلية وتسبيل الحلم السار بكابوس مفزع مصورة البجع الأبيض الصغير والأمير بكل عطف ، وإن كنا نلصق فيها البعد عن الواقع الذي تتميز به المسرحيات الأخرى . ويمكن أن نضع في صفها مسرحية ماثلة تدور حول القمص الشعبي وتسمى « تاج العروس The Bridal Crown » ، وتقص هذه الأسطورة الشعبية حب راع وراعية قد فصل بينهما نزاع عائلي ولكن يستمر حبهما المتبادل وسط عالم يقطنه خليط من شخوص بشرية وشخوص خارقة للطبيعة .

وفي هذه المسرحيات ، كما في الأعمال التي كتبها سترندبرج في السنين العاصفة من حياته الأدبية ، يكشف عن مقدرة لا يكاد يرقى إليها أحد سواه في مسرح القرن التاسع عشر . حتى وإن قارناه بإبن فإن أثر هذه المقدرة يظل واضحا وأكيدا . وفي الحقيقة أن هذه المقارنة تؤثر على مركز إبن لسترندبرج . وليس هناك من شك في أن المؤلف النرويجي أكثر صفلا وأطول باعا من الناحية الفنية ، بينما يبدو الكاتب السويدي متخططا على غير هدى إلا أن الحقيقة الماثلة هي أنه بعد قراءة أو مشاهدة مسرحيات سترندبرج تبدو لنا مسرحيات إبن عملة جذا ، يعوزها النضوج وجمال الشكل ، وعمق الشاعر والأفكار . فابدأ لنا صلبا كالجرانيت صار هشا ناعما كالجير . فبينما تبدو مشاهد إبن عادية في بعض الأحيان ، نجد مشاهد سترندبرج تنقسم بالغرابة والخيال الحارق المحموم . كما تكاد شخوصه تكون كائنات خارقة للطبيعة ، وتفوق براعته في رسم شخوص الرجال مهارة إبن في تصوير الشخوص النسائية .

وإن كان من المؤكد أن إبسن كتب أعمالا تلقى نجاحا أكبر من ناحية الإنتاج المسرحى التجارى ، وأن معظم مسرحيات سترندبرج قد تبقى مجرد متعة كالية لعامة الناس ، فإن مسرحياته الأخيرة تفوق مسرحيات إبسن فيما تنصف به من خيال وأفكار . ونخص بالذكر ثلاثة أشياء قام بها سترندبرج . فأولا بالتركيز الفائق الذى تنسم به المسرحيات التى كتبها فى المرحلة الوسطى من حياته الأدبية ، بين قصور إبسن حتى فى مسرحياته الواقعية المحبوكة عن تحقيق هذا الغرض الهام . وثانيا ، وصل سترندبرج إلى ما بلغه غيره فى محاولة كتابة مأساة اجتماعية حديثة . وثالثا ، بلغ فى أعماله الأخيرة ما كان يظن استحالة تحقيقه - فى كتابة مسرحيات ذاتية صرفة بالفعل وفى المدى الواسع الذى مارس فيه الكتابة نجده ينتقل من تقفى أثر الرومانتيكية الأولى ، إلى الواقعية ، وإلى الطبيعية Naturalism ، إلى التعبيرية وإلى السريالية ، وإلى الوجودية . ولا يعدله مؤلف آخر فى اتساع مجال نشاطه هذا أو فيماثيره كتاباته من استفزاز . وفى سترندبرج يتلخص تاريخ المسرح من ١٨٠٠ حتى الوقت الحاضر .

## الفصل الثالث

### المسرح الحر في ألمانيا

لم ينضب معين القوة التي أنتجت شيللر وجيته والتي رعت أعمال هيبيل ولودفيج وفاجنر ، فقد رحبت ألمانيا بمقدم جرهارت هاوبتمان Gerhart Hauptmann الذي لا يكاد يقل في مقدرته إلا نذرا يسيرا عن كبار الكتاب الاسكندينايين .

وتدين عبقرية إلى حد كبير إلى الفرص التي فتحتها أمامه المسرح الحر Freie Buhne ، هذا المسرح الذي ما كان لينشأ لولا مهمة أوتوبرام Otto Brahm الذي قدم للجمهور مسرحية « الأشباح » لإيسن كأول إنتاج له . وبالرغم من أن هذه المغامرة قدر لها الاستمرار ثلاث مواسم تمثيلية فقط ، إلا أن الحماسة التي خلقتها كان أقوى أثرا من جهودها المسرحية الذاتية فنتج عن الاقتداء المباشر بها المسرح الشعبي الحر Freie Volksbuhne الذي أنشأه برونوفيل Bruno Wille سنة ١٨٩٠ . وأنشأ هذا المخرج المسرح الحر الجديد سنة ١٨٩٢ .

وبعد ذلك في سنة ١٨٩٥ أفتتح المسرح العالي في فينا Workman's Theatre of Vienna على نمط فرقة المسرح الشعبي الحر في براين Peoples' Independent Theatre Society of Berlin وهكذا بفضل الجهود الأولى للمسرح الحر تقبلت المسارح العادية مسرحيات الكتاب الواقعيين الجدد ، وبفضل هذه الجهود نبع - بطريقة غير مباشرة على الأقل - نشاط ماكس رينهارد Max Reinhardt المنعقد الألوان .

## أسلاف هاوبتمان ومعاصروه

Hauptmann's Predecessors and Companions

وعلاوة على الأثر الذى أحدثته هذه الحركة المسرحية على هاوبتمان فإنه تأثر إلى حد كبير بسلفه المباشر من الكتاب المسرحيين . ولقد أشرنا بالذكر لأعمال هيل ولودفيج ومعاصريهم . وبعدهم بقليل أتى لودفيج أنزينجروبر Ludwig Anzengruber الذى تركز أهميته أساسا فى عزمه على محاولة تطوير نوع من الحوار المسرحى يتلائم مع المسرح الواقعى الجديد ، فبينما يعتمد هذا الحوار على أساليب الحديث الدارجة كما نراها فى مختلف مناحى الحياة العادية ، إلا أنه رغم هذا يبتعد عن التواتر الرتيب الذى ينشأ عن محاولة تسجيل اللغة الدارجة بطريقة فوتوغرافية .

أما فى البناء المسرحى فتنقسم مسرحيات لودفيج أنزينجروبر أصولها من المسرحيات الشعبية التى تميل نوعا ما إلى الميلودراما المسماة القطعة الشعبية النمسية Wiener Volksstück ، والتي استمد منها وسائل الإثارة المفتعلة ، وتفكك البناء المسرحى ، والتغيير السريع فى المشاهد . وبعد ذلك نرى جبهه للموسيقى التى تبدو أحيانا مجرد شيء تصويرى ، وتبدو أحيانا أخرى عنصرا فى صلب المسرحية ذاتها . وعلى أى حال ، فإن اهتمامه الأساسى هو تطوير لون واقعى من ألوان التعبير المسرحى يسير إلى حد ما على نمط التجارب التى آتتها قبله بجيل من الزمان هيل ولودفيج .

ما الموضوعات التى أعالجها فتعددة الألوان . وأول مسرحية له من هذا النوع

هى « قسيس كرتشفلد Der Pfarrer von Kirchfeld — The Kirchfeld Priest » ( ١٨٧٠ ) التى تعالج موضوعا دينيا يتعلق براعى كنيسة مثالى شاب يسمى « هيل Hell » وهو يكافح ضد كبار رجال الكنيسة ورجل من عليا القوم ( م - ١٧ المسرحية )

يدعى ، الكونت فنستيربرج Finsterberg . . وبعد أن أدخل في خدمته فتاة تسمى آنا لآكته السنة جيران السوء وأبعد عن عمله الديني ، إلا أنه يقتض من بأسه ، ويعزم على مواصلة كفاحه الطيب . أما في مسرحية « العود أحمد Heimig funden-Home at last » ( ١٨٨٥ ) فإنه يقدم لنا الدكتور « هامر Hammer » بطل المسرحية الذي يهجر أمه العجوز ليكرس نفسه لجمع المال . وعند ما يفلس ويهم بالإنحياز يقنعه البعض بضرورة العودة إلى منبت رأسه وهناك بين مشاهد بلدته بنعم براحة البال . وكثيراً ما نجد نغمة الفكاهة الساخرة كما نرى في مسرحية « وخر الضمير Der G'wissensuurm — the Worm of Conscience » ( ١٨٧٤ ) بما فيها من شخصية الفلاح المعجوز جرلهوفر ، وصهره الفقير دستيرر وإبذنه غير الشرعية « ليز هورلاكر Horlacher » الفتاة المرحمة الذكية ويتسم بالحيوية والخيال الحق ذاك المشهد الذي نرى فيه هذا الفلاح بعد أن اقتنع أن من واجبه زيارة الفتاة التي هتك عرضها أيام شبابه ، فيذهب ليجدها أصبحت أما سليطة لها من الأولاد اثنا عشر وعلى كل ، كان هذا المؤلف أكثر ميلاً لمعالجة الموضوعات الميلودرامية التي تزخر بالحوادث المثيرة أو الكوارث المدلّمة . ويصدق هذا على مسرحية « الحانث بالهد Der Mein ei d baver — the Perjuror » ( ١٨٧١ ) التي تدور قصتها الرئيسية حول خيانة العهد التي أدت إلى اغتصاب الشرير قرز ميراث فروني الشرعي . وتتضمن هذه المسرحية بجانب هذه القصة الرومانتيكية القائمة مشاهد لا تقل كآبة تدور في الجبال بين أوكار المهرين . وتتجلى هذه الصفات في شكل آخر في المسرحية ذات العنوان الساخر « الانتحار المزدوج Der Doppelselbstmord — The Double Suicide » ( ١٨٧٥ ) حيث نجد حبيبين من الريف اضطرتهما ظروف حياتهما للانتحار سوياً . وهذه هي نفس الروح التي تسود أشهر مسرحيات أنزنجروير « الوصية الرابعة Das Vierte Gebot — The Fourth Commandment »

(١٨٧٧) وهى مسرحية وضع أوتو براهم يده عليها بتألف وشغف عند ما افتتح المسرح الحر، وذلك لما فيها من هجوم مرير على كبت الكبار لروح الشباب. وظهر فى هذه المسرحية لأول مرة موضوع استغله الكتاب الواقعيون الذين أتوا فى نهاية القرن التاسع عشر، ألا وهو ما نسميه بموضوع الأجيال و Generations theme . .

وفى نفس هذه السنة التى ظهرت فيها ، الوصية الرابعة ، قدم كاتبان ناشتان هما ، أرنو هولز Arno Holz ، و د جوهان شلاف Johannes Schlaf ، إلى جمهور المسرح الحر فى برلين مسرحية تدعى ، عائلة سيلك Die Familie Selick ، The Selicke Family ، ( ١٨٩٠ ) ويسود الشقاء هذه المسرحية ، إذ تتكون العائلة من أم خائرة الزيمة لا هم لها سوى رعاية ابنتها الصغرى التى تسير إلى منيتها ، وأب سكير ، وفنائة اضطرت إلى فسح خطوبتها من أجل والديها . ولقد دخلت ، الطبيعية Naturalism ، بهذا إلى المسرح الألماني فى أقم صورها . وتسود نفس الروح مسرحية ، السيد أولز Meister Olze — Master Olze ، ( ١٨٩٢ ) وهى مسرحية تعرض صورة معذبة لشخصية مجرم ، وبهذا تكون نموذجا آخر ، للمسرحية الطبيعية Naturalistic-drama .

وخلال تلك السنوات اتبع آخرون عن تلهف أو خبث أساليب مشابهة . ونلاحظ فى ، ماكس هالب Max Halbe ، مقدرة مسرحية تفوق معظم أقرانه . ويصور فى مسرحية ، المحدث Emporkommling — The Upstart ، ( ١٨٨٩ ) أبا صارما عنيدا يدمر حياة ابنه لا ابنه - وتذكرنا شخصية الابن بانطونى فى مسرحية هيبيل المسماه ، مريم المجدلية . . وأعظم مسرحيات ، هالب Halbe ، أترأ لم تظهر إلا فى العقد التاسع من القرن التاسع عشر وهى ، الثلج العائم The Ice Floe-Der Eisgang ، ( ١٨٩٢ ) و ، الشباب Jugend-Youth ، ( ١٨٩٣ ) وأما الأرض ، Mutter Erde — Mother Earth ، ( ١٨٩٧ ) . ويخيم

خطر الوراثة على الحبيين - بول وأنطوانيت - في أولى هذه المسرحيات التي تزرع تحت كاهل الموضوعات الجادة التي تعالجها . وتتضمن المسرحية آراء اجتماعية مثلة في الصراع بين الأب والابن . أما مسرحية « الشباب » فتدور حول قصة « رغبة لفاتة » تسمى « Annchen » تقع في حب طالب شاب ، ويقتلها أخ غير شقيق لها يدعى « أماندوس » Amandus ، وهو شاب مغفل صوب بندقيته على حبيب أخته فأخطأت الرصاصة طريقها وقضت على أخته .

أما في المسرحية الثالثة فإن الحب الرومانتيكي ينتقل من الشباب إلى الرجولة ولا ينتج عن هذا إلا المرارة والحياة . وتنتهي حوادث المسرحية بالانتحار المزدوج كالعادة . ولا تقل عنفاً الموضوعات السكتية التي عالجتها كل من مسرحيتي « الرايح » بعد ألف سنة The Thousand-year Reich — Die tausendijährige (١٩٠٠) و « النهر » The Stream-Der Strom (١٩٠٣) . وعلى الرغم من أن هالب يتصف ببعض المقدرة ، وإن أثره كان كبيراً لدرجة اقتداء كثيرين به في هذه السنوات التي كان يتشكل فيها المسرح الألماني فإن الاحتمال ضئيل الآن - بعد أن فقدت طبيعته القائمة قوتها - في أن يتعدى ذكر الناس له أكثر من كونه كاتباً خبا أثره بمضى زمانه . وكل ما يمكن ذكره هو إفاضة في الدفاع عن الفقراء ، وإن كان هذا الدفاع أحياناً يتسم ببعض السذاجة والسطحية كما نرى في مسرحية « الدنيا عادلة » The Just World — Die Gerechte Welt (١٨٩٧) حيث يقابل بطريقة مصطنعة ، بؤس « هوجل » الميكانيكي البسيط وأخته « آن » ، بالمكائد الشريرة التي يدبرها اخوان « جروسمان » ، الرأسمالين .

ومن بين هؤلاء الكتاب الثوريين الذين كان تطرف أغليبتهم سبباً في اقتصاد أثر كتاباتهم على دوائر محدودة ، نخص بالذكر اثنين وقع على كاهلها تعميم أثر المسرحية الطبيعية التي تعالج مشاكل اجتماعية Naturalistic problem play أولها هرمان سودرمان Hermann Sudermann الذي أشادت به الدوائر المسرحية



كأحد عظماء المسرح الواقعي في تلك الآيام ، ولكن الزمن قلب له ظهر المحن وانحدرت مكاتته لدرجة مؤسفة ، وإن كان جاداً في أهدافه إلا أننا نرى أنه صحن بأصالة مقاصده في سبيل التأثيرات المسرحية ، والزيف الذي لم يبد بجلاء لمعاصريه أبرزت السنون المتعاقبة معاملة في صراحة ووضوح .

ولقد حظى بتقدير كبير أثر ظهور أولى مسرحياته التي تدعى « الشرف Die Ehre-The Honour (١٨٨٩) » وأنها الخطوة جريئة منه بالفعل أن يعرضها على مسرح عام بدلاً من عرضها على مسرح من المسارح الحرة . وتهدف هذه المسرحية في أسلوب مثير ، إلى تصوير الهوة الساحقة بين آراء الطبقة المتوسطة والطبقة العالية وليس هناك ما يدعو للدهشة في مناقشة موضوع لم يفقد أثره بعد في ألمانيا ، ولا نجد في هذا تحيلاً ، بل تطويراً عادياً للشخص ، ولكن الذي لا جدال فيه هو أن هذا المؤلف الشاب بماله من ثاقب نظر استغل مشكلة كانت تستحوذ على اهتمام الجماهير وشغفهم في ذلك الوقت .

وإذا كان في هذه المسرحية قد تصدى بالتهكم على النظم الاجتماعية في عصره ، فإنه هاجم الفساد المنفشي في محيط الطبقة الارستقراطية في مسرحيته الثانية التي تسمى « تدمير سودوم Sodom-Sodom Eude » (١٨٩١) . وبطل هذه المسرحية فان تستحوذ على لبه امرأة غنية وتفسد أخلاقه ويسبب بهذا شقاء لكثير من أصحابه وهو يهوى رويداً رويداً إلى مستوى أخلاقي منحط ونشأ العدالة الآلهية أن يموت بعد مشهد يندم فيه على ما فعل ، وهكذا تنتهي المسرحية ، التي نلح في بعض أجزاءها الصدق ، كما تقسم أجزاء أخرى بالركاكة والتلفيق ولم تحظ هذه المسرحية إلا بقدر معقول من النجاح ، كما أنها لم تلفت الأنظار إلى سودرمان كما فعلت المسرحية التي ذاع صيتها يوماً ما ، والتي عدت في منزلة « غادة الكاميليا » بالنسبة للعقد التاسع من القرن التاسع عشر ، ونعني بها مسرحية « البيت Die Hoimat — The Home (١٨٩٣) » التي كانت تمثل دائماً تحت اسم « ماجده

Magda وتدور المسرحية حول فتاة ثارت على قيم عائلتها الأخلاقية بما فيها من تزمت ، واشتقت لنفسها طريقاً في الحياة كغنية . ودخلت في علاقة غرامية مع أحد وجهاء قومها فوضعت منه لبناً سفايحاً . وهنا يطلب والدها في أسلوب ميلودرامى أن تزوج بهذا الرجل الذى سلبها عفافها ، وعند رفضها تصيبه نوبة من الشلل يموت على أثرها .

وكان سودرمان يميل إلى حد كبير لمعالجة الموضوعات التى تدور حول الحب الحرام ، ففي مسرحية « وادى القناعة Das Glück im Winkel-The Vale of Content » ( ١٨٩٦ ) نرى بطلة متزوجة من ناظر مدرسة تقابل حبيبها السابق الذى يحرضها على الهرب من زوجها معه . ووسط عواطف مضطربة متأججة تثق في زوجها وتسدل الستار على عائلة تحي حياة سعيدة إلى حد معقول . وأقل حظاً من هذه البطلة الكونتيسة بيتا Countess Beatrice في مسرحية « فرحة الحياة The Joy of living — Es Pebe das Leben » ( ١٩٠٢ ) . وكان لها أيضاً حبيب سابق قطعت علاقتها به عندما أصبح صديقاً لزوجها . وتدور معظم القصة المسرحية حول محاولات معقدة لإسكات ألسنة السوء ، وفي النهاية بعدما ثبت نجاح هذه المحاولات تضع « بيتا » دون أى داع السم في كوبها ، وتموت بعد أن تشرب نخب « فرحة الحياة » .

وتوحى هذه المسرحية الأخيرة أن سودرمان لا يجد مجالاً إلى حد ما في معالجته الحياة الطبقة الأرستقراطية : إن تصويره لا يحظى إلا ببعض الصدق عندما تنتمى شخصوه الرئيسية لفقراء الطبقة الوسطى . وتحظى بقدر معقول من الثناء صورته التى زارها في مسرحية « معركة الفراشات The Battle of the Butterflies » ( ١٨٩٥ ) والتى تصور النضال الباسل الذى قامت به أرملة باسلة تسمى فراو هرجنثيم في سبيل المحافظة على سمعة أسرته . وهناك فكاهة ساخرة قوية إلى حد ما في مسرحية « سقراط ، رفيق العاصفة Der Sturmgeselle Sokrates-Socrates, Companion of the Storm » ( ١٩٠٣ ) حيث نرى

الاحلام التي كانت تراود الناس في ١٨٤٨ عن الديمقراطية ، ونرى رجالا كانوا يسرون وراء هذه الاحلام في أيام شبابهم وحاسم الثورى ، قد تخلوا عن هذه الاحلام بعد أن كبروا وهرموا . ونقترب إلى شعور المأساة في معالجة سودرمان للحب المشنوم بين جورج وماريكا في مسرحية «حريق ليلة صيف» (Johannis fener Midsummer Eve's fire) « (١٩٠٠) » ، وفي معالجته لموضوع مسرحية « موريتورى Morituri » ، الذى لا يقل كآبة عن الموضوع السابق . وتكون هذه المسرحية الأخيرة فعلا من ثلاث مسرحيات من ذات الفصل الواحد مرتبطة بعضها ببعض : « تيغا Teja » ، و « فرتشن Fritschen » ، و « الرجل الأبدى Das Euerge Mannliche (The Eternal Male) » ، وفي كل منها ينتهى مصير البطل بالموت . وتعالج أولاها قصة محزنة عن ملك من ملوك القوط وقع في يد القوات البيزنطية بالقرب من فيزوف . ومن هذا الجو البربرى تنتقل من مسرحية فرتشن إلى العالم الحديث حيث يضطر ضابط صغير إلى مبارزة تنتهى بموته كما نعلم ، أما في المسرحية الثالثة فيموت البطل بسبب مزاح صرف .

وإن كانت عبقرية سودرمان لا تصل إلى مستوى إبسن وسترنديبرج بأية حال من الأحوال ، إلا أن النقاد ومؤرخى المسرح لم يولوه ما يستحق من تقدير . وقد يكون جل سعيه النجاح المادى ولكن المسرح فى حاجة إلى رجال يمشون مع ميول الجمهور ، وفى الوقت نفسه لا يقتصر عزمهم على تزويده بمجرد التسلية فحسب .

ولماته لما لا جدال فيه أن معالجته للمشاكل المعاصرة فى أسلوب عاطفى بدت فى أكثر الأحيان سطحية ، هذا إذا ما قورنت بالآراء الجريئة التى عرضها أمثال أتوارىخ هارتلين (Otto Erich Hartleben) وجورج هرشفيلد (George Hirschfield) . وتتصدى الأولى لموضوع الآراء الأخلاقية بروح متسائلة بل ومتحررة تماما ، ونجد بالفعل فى مسرحية « الطلب الأخلاقى The Moral

Demand ، ( ١٨٩٦ ) أن البطلة — وهى مغنية كبطلة ، ماجدة ،  
 تهرأ من حببها عند ما يحبها على الزواج منه ، مفضلة حياة حرة طليقة  
 على قيود الزواج . ومثل هارتلين مثل كثير من زملائه الكتاب فى التفكير فى  
 حرمان الشباب ، تحت ضغط الظروف الاقتصادية ، من الزواج إلا بعد  
 أن يصل بهم السن إلى درجة تكون فيها عواطفهم الطبيعية قد تلونت  
 وتبلورت . وبدأ اهتمامه بهذا الموضوع فى مسرحية « تعلم من أجل الزواج  
 Die Erziechurng Zur Ehe — Educaton for marriage » (١٨٩٣) .  
 أما فى مسرحية « كرنفال الحب أو عيد الزهور Rosenmontag — Rose  
 Monday, or Love's Carnival » (١٩٠٠) فإنه يتصدى بالهجوم على النظام  
 العسكرى البروسى بعرضه ضابطاً شاباً يندفع رغماً منه إلى إطلاق الرصاص على  
 محبوبته لأن زملاءه تحدوا بما يشين شرفها . وتسود هذه الروح المسائلة فى معالجته  
 للحياة الاجتماعية برمتها فى أهم مسرحية له ، ألا وهى « حنا يا جرت Hanna Jagert »  
 ( ١٨٩٣ ) حيث يتبع نضال فتاة فقيرة وهى تنتقل من التشدد بالاشتراكية فى  
 الشوارع إلى أحاديث الأرستقراط الملهذبة فى قاعات الاستقبال . وتعتمد مكانة جورج  
 هرشفيلد بين هذه الجماعة من الكتاب على مهارته الفنية ومحاولاته المسرحية من ناحية ،  
 وعلى قدرته على تصوير مجتمع عصره فى أسلوب دقيق واضح المعالم . وتبدو روحه  
 الميالة للمحاولة والتجربة فى مسرحية « آجنس جوردان Agnes Jordan » (١٨٩٨)  
 وهى أول مسرحية حاول فيها الطريقة التى شاعت بعد ذلك بين كتاب القرن العشرين ،  
 وهى عرض مصير أسرة من الأسر خلال مرور السنين وتعاقبها فيقع الفصل الأول  
 لهذه المسرحية فى ١٨٦٥ ، وتبدو أمامنا هذه الفتاة الشابة المتفائلة وهى تمر خلال  
 منتصف العمر بعد أن تحطم الكثير من آمالها ( بمشاهد فى ١٨٧٣ و ١٨٨٢ )  
 حتى تصل إلى هدوء الشيخوخة فى ١٨٩٦ . أما فى المسرحية ذات الفصل الواحد  
 « فى البيت Zu Hause — At Home » ( ١٨٩٣ ) فيكشف هرشفيلد عن

مقدرة كبيرة في عرض ما يدور في البيوت والعائلات : فهو بصور في أسلوب - وإن كان متبعضاً إلا أنه خالده الأثر - مصير عائلة دورجنز Doergens وهو تاجر طيب القلب مكافح ، يعيش مع زوجة أنانية وابنة كسيحة لدرجة تستحق الرثاء وابن وضع النفس . وتسود نفس الروح مسرحية « الأمهات - Die Mutter » « The Mothers » (١٨٩٥) وهي تدور حول فنان شاب يأتي إلى محيط عائلته بعشيقته دون مستواه الاجتماعي وبعد أن تتدبر عواقب الأمور بشكل يدل على ثاقب بصر أكثر من المعتاد ، يستقر في عزمها أنها لن تكون إلا عالة عليه ، ودون أن يدري بأن في أحشائها طفلاً له ، ترحل عن داره بطريقة مؤثرة .

ويجدربنا عند ذكر هؤلاء الكتاب أن نشير إلى ماكس دريير Max Dreyer وذلك للطريقة التي استقصى بها إمكانيات مانسميه المسرحية ذات الجو الواقعي كما نرى في « ضجعة الشتاء Winterschlaf (Hibernation) » ( ١٨٩٥ ) وكذلك لتوسيعه نطاق مسرحية المشكلات الاجتماعية إلى ميدان الفكر الفلسفي . أمام مسرحيته التي تدعى « معلم تحت التمرين Der Probekandidat - The Practice Teacher » ( ١٨٩٩ ) فهي من أولى المسرحيات التي عالجت في لغات عدة مشاكل تربوية . وبطل هذه المسرحية الدكتور هايتمان معلم أحياء شاب يجد نفسه بين أمرين إما أن يعبث بالحقيقة ويتخلى عن آراء داروين عن أصل الكون ، أو يفقد وظيفته وتذكرنا هذه المسرحية بمسرحية أتو أرنست شميدت Otto Ernest Schmidt المسماة « المعلم فلاشمان Flachmann de Erzieher (Flashmann the Teacher) » ، ( ١٩٠٠ ) وهي تعالج الحياة المدرسية في أسلوب فكاهي بارع . ولقد أصاب دريير بعض الشهرة بمسرحيته « الثلاثة : Drei (Three) » ، ( ١٨٩٢ ) وهي مسرحية تستحق بعض التقدير بالفعل ، وتستمد عنوانها من الثلاث الذي يتكون من الأديب العصبي كارل جنزمر وزوجته سوزان وصديقه هانز . ويتابع

دريير موضوعه ببراعة مبتدأ كيف وقعت سوزان في حب هانز بسبب الشكوك التي أفصح عنها زوجها ، إلا أنه عندما تسدل الستار ، لا يبقى في أذهاننا أثر دائم وذلك راجع إلى حد كبير للعاطفية الواقعية التي يصطبغ بها كثير من حوادث هذه المسرحية .

وعلى الرغم من أن لودفيج فيولدا Ludwig Fulda لم يقع تحت تأثير الآراء الإيسنية المعاصرة فإنه حاول بطريقته الخاصة معالجة الأسلوب الواقعي . فمسرحية الرفقاء Die Kamaraden — The Comrades (١٨٩٤) تكلمت عن المرأة الجديدة ، في طريقة تكاد تحاكي مولير ، فعندما ترك السيدة ثكلا هلدبراند ؛ زوجة التاجر الثرى منزلها لأنه يقدر روحها لا تحصل إلا على الطلاق والشجن عندما ترى زوجها يتزوج صديقها الشاب وأقل بهجة بكثير مسرحيات فولدا الأولى مثل : الجارية Die Slavkin (The Slave) ، ( ١٨٩٢ ) و : الفردوس المفقود Das Vorleren Paradies (The Lost Paradise) « ( ١٨٩٠ ) وهي مسرحيات وإن كانت ليست بذات قيمة كبيرة ، إلا أنها ساعدت على توسيع نطاق المسرحية الاجتماعية . وبما هو جدير بالذكر أنه تسنى لهذا المؤلف ، علاوة على كتابته الأعمال السابقة الذكر ؛ أن يكتب مسرحية رومانتيكية تسمى : الطلسم Der Talisman (The Talisman) ، ( ١٨٩٢ ) وقصة مستمدة من ألف ليلة وليلة كما نرى في مسرحية : ابن الخليفة Der Sohn des Khalifen — The Caliph's Son (١٨٩٦) حيث يبدو الهدف الاجتماعي في ثوب شرقي براق ، أما في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، كان كارل شونر Karl Shoenherr سار في توسيع نطاق المسرح أشواطاً أبعد من هذا وإن كانت أعظم مسرحياته التي كتبت بعد انتهاء القرن التاسع عشر ، عبارة عن مجهولات أشار إليها سلفه من قبل ، أكثر من كونها تجارب جديدة مثيرة ففي مسرحية : حافرو الخشب Die Bildschnitzer (The Wood Carvers) (١٩٠٠) يكشف عن روحه الساخرة المحزنة بمعالجته قصة زوج يسعى بنفسه إلى

الموت في سبيل سعادة زوجته وصديق له هو موضع اعزازه وجهه . إن الحياة ومآسها كانت تستهوى هذا السكاتب — فالجوع يدفع صبيّاً صغيراً في مسرحية ، القافلة (Karrerlente (Caravan Folk) (١٩٠٤) إلى خيانة والده من أجل رغبة من الحب وهناك موقف لاذع في مسرحية ، الأرض (Erde (Earth) ، (١٩٠٧) حيث يأمر فلاح عجوز بإعداد كفته بينما يتنازع أفراد العائلة على تقسيم متاعه قبل وفاته ، وكما نرى في مسرحية ، الشيطانة ، افتتان امرأة برجل كانت تعبت به من أجل زوجها نرى في مسرحية ، مأساة الأطفال (Die Kindirtragödie (The Children Tragedy) ، (١٩١٩) أطفالاً ثلاثة وهم يلاحظون أنهم في موقف غرامي . وهكذا ترك فينا كل أعمال شو نهر تقريباً طابعاً فريداً من المرارة والشعور بالاستسلام والتعاسة بما يجعلنا لانطيقه إلا من أجل براعته الأكيدة في رسم الشخص . وفي أسلوب عاطفي يكاد يدل على عدم التضج يعالج معاصره فيلكن دورمان Felix Dórmann الذي سيطر عليه أضواء فينا في يوم ما ، في مسرحية ، ابنه (Sein Sohn (His Son) ، (١٨٩٦) قصة مثال شاب لم يجد سبيله إلى هدفه بعد وتسلط على فكره أن مقدرة والده الفنية كشال هي التي حالت دون بلوغه مراقي العظمة والشهرة ولقد زود فيلكن الفصل الأخير من مسرحيته برجاجة السم ليختم به حوادثها .

ويجتمع في إنتاج مؤلف نمسوى آخر ، هو هرمان باهر Hermann Bahr عناية هاويمان في تخير موضوعاته وميل سودرمان إلى الدعاية للأراء الجديدة ويكاد يصل باهر إلى أسلوب شو بما فيه من إمتاع كما هو ظاهر لنا في مسرحية ، جوزفين (Josephine) ، (١٨٩٨) وكان في استطاعته معالجة المشاكل الاجتماعية في أسلوب الفكاهة ، كما نرى في مسرحية ، الحفلة الموسيقية (Das Konzert. The Concert) ، (١٩٠٩) التي تعرض قصة موسيقي يحب زوجته رغم سعيه إلى التمتع بفراميات أخرى ، ونجد باهر يسير وراء أهداف جديدة في مسرحيات أخرى

مثل السيد (Der Meister. The Master) ، (١٩٠٣) . ويعرض في هذه المسرحية لدكتور يباهى بذكائه ويسعى إلى السيطرة على العالم الذى يحيط به . ولا تقل أثرا مسرحية ، الشخص Das Tahaperl. The Fellow ، (١٨٩٧) التى يعرض فيها شخصيتين على طرفى تقيض من بعضهما ، وفي كلا الحالتين نرى الزوجة تصيب شهرة و ثراء لإحداهما بكتابة الأوبرا ، والآخرى من التمثيل . وتذب الغيرة ويتصدع الحب فى العائلة الأولى ، بينما يرضى الزوج فى العائلة الثانية بالمسكاسب التى ترى عليه مما يجلبه جمال زوجته من ثراء ورفاهية .

ومن الطريف أن نلاحظ كثرة معالجة موضوع المرأة الفنانة فى مسرحيات هذا العصر وخاصة فى المسرحيات الألمانية والنمسية منها : وتجدر الإشارة إلى مسرحية أخرى من هذا النوع هى ، الحب الأبدى Ewige Liebe (Eternal Love) (١٨٩٧) للكاتب هرمان فابر Hermann Faber وهى تعالج حب أستاذ شاب بعازفة كان كانت ترغب رغماً عن ميلها إليه أن تحيا حياة مستقلة وأن تشق طريق حياتها بنفسها مثلاً تفعل بطلات مسرحيات سودرمان .

ورغم هذا فإن هؤلاء الكتاب يدون ضئيل الشأن إذا ما قورنوا بالكتاب الألمانى ويدكيند Wedekind والكتاب النمساوى شنتزل Schnitzler وحتى هؤلاء يجب أن يفسحوا الطريق لمؤلف أعظم شأناً منهم ألا وهو هاوبتمان Hauptmann . ومع فرانك ويدكيند نرى المسرحية الواقعية كما هو الحال فى كتابات سترندبرج ، وقد أوشكت أن تحطم قيودها . وهو مثل سترندبرج فى انتقاله من الطبيعة الصرفة إلى المعنويات الرمزية ؛ ففي لحظة نجد أنفسنا فى مواجهة صورة قاسية للعالم المحيط بنا ، وفى لحظة أخرى ندفع إلى عالم الأشباح والأحلام المزعجة . كما أنه يشبه سترندبرج كذلك فى اهتمام مسرحياته البالغ بهذه العلاقات الجنسية التى يرى أنها تسيطر على حياة الرجال بما لها من قوة رهينة .



ودون شك لن يقضى لويد كيند أن يكون كاتباً مسرحياً شعبياً ، فلن يستحسن الكثيرون طرقه لمباغتتها في الصراحة والتعبير الذاتي ، ورغم هذا فإننا عند قراءة مسرحياته لا نستطيع إلا أن نلحس عبقريته حتى وإن افترقت هذه العبقرية إلى الاتزان الفني والانسجام الأكيد الذي تنبع منه وحدة العظمة الحقة . ولقد ظهر في عالم المسرح بمسرحية « عالم الشباب Die junge Welt-The World of Youth » ( ١٨٩٠ ) ، ويكشف في هذه المسرحية — التي تدور حول أحلام المراهقة في مدرسة داخلية للبنات — عن الموضوع الذي سيشغل به طول حياته . وفي العالم التالي أذهل حتى هؤلاء الذين يفيضون حماسة وثورة بمسرحية « يقظة الربيع Frühlings Erwachen (Spring's Awakening) » بما فيها من صراحة تامة وجمال غريب وقسوة لا تحظر على بال ، وبجمعها بين مظاهر الأشياء وواقعها ، بين الواقعية والرمزية ، بين أناشيد الغرام الشاعرية والتصوير المؤلم لأحلام المراهقة . فالانتحار والفرح والشقاء يعرضها في كلمات متدفقة ملتبة . وتدور المسرحية أساساً حول حبيبين : أحدهما وهو موريتز ينتحر من كثرة تفكيره في الجنس الآخر ، والآخر ملكيور الذي يحصل على فتاة هي أم لطفل ، وفي المنظر الأخير لهذه المسرحية الخيالية يأتي ملكيور Milkhor إلى المدافن فيطلب إليه شيخ صديقه أن ينتحر ، وتدفعه عن هذه الأفكار شخصية رمزية تدعى الرجل ذا القناع ، تعود به إلى الحياة ثانية . ويخلى عالم المراهقة السليل في مسرحية « روح دنيوية Erdgeist (Earth Spirit) » ( ١٨٩٥ ) إلى أواخر أيام الشباب . وهنا نجد لولو — وهي بطلنة رمزية لهذه المأساة . جعلها شريرة الطبع ، شهوانية — تدفع بقوتها الشيطانية زوجها الأول إلى الموت على أثر صدمة تودى به ، وتدفع الثاني إلى الانتحار ، بينما تقتل الزوج الثالث بعد أن تقع في غرام ابنه . وقد أكل ويدكيند هذه المسرحية في « صندوق باندورا Die Büchse der Pandora (Pandora's Box) » التي طبعت في ١٩٠٤

والتي تنسم بطابع غريب إذ أن الفصل الأول كتب بالألمانية ، والثاني بالفرنسية والثالث بالانجليزية . وببدو هذه المرأة الشقية وهي تسير إلى مصر مشثوم حتى وإن تجلى نبل شخصية الكونتيسة جشويتز Contess Geschwitz التي كانت تخلص لها الود . ولا تقل مسرحية ، رقصة الموت Totendanz-The Dance of Death ، ( ١٩٠٦ ) عنفاً في حوادثها عن المسرحية السابقة ، كذلك لا تقل هذه المسرحيات الثلاث التي يرتبط بعضها ببعض — ألا وهي ، معنى الأوبرا Der Kanmersanger The Tenor ، ( ١٩٠٦ ) و ، موسيقى Musik Schloss Wetterstein ( Castle وترشتين ) ، ( ١٩٠٧ ) وكذلك تنسم بعنف مائل مسرحية ، الماركيز فون Wetterstien ) ، ( ١٩١٠ ) وكذلك تنسم بعنف مائل مسرحية ، الماركيز فون كيث Der Marquis von Keith ، ( ١٩٠١ ) وفي كل هذه المسرحيات يسيطر الحب الحرام والشهوة ، بينما ينتقل الأسلوب بشكل عنيف غريب من الواقعية إلى الرمزية مع شيء من التخييل والجنون يزيد وضوحاً كلما سارت المسرحية قدماً . وفي مسرحيات كويدكيند الأخرى مثل ، هكذا الحياة So ist das Leben ، ( Such is Life ) ، ( ١٩٠٢ ) و ، كارل هتمان Karl Hetmann ، ( ١٩٠٨ ) و ، شمشون أو العار والغيرة Samson oder Scham und Eifersucht ( Samson or Shame and Jealousy ) ، ( ١٩٠٤ ) و ، هرقل Herakles ، ( ١٩١٧ ) تسيطر هذه الحمى والجنون ، ونسير في عالم عنيف غريب فيما يعرضه من أحلام الجنس المزعجة . ونحن لانستطيع القول بأن ويدكيند قد أعطى حقاً ، على الرغم من أن مشاعره التي كان يمكن أن تكون مناسبة للأساء قد أصبحت مبعثاً للطرافة فقط لعدم اكتمال نضوج تعبيرها . غير أنه يجب الاعتراف بأن مسرحياته تتضمن مقدرة مضطربة وشعوراً فريداً في غرابته .

ويسيطر الحب كذلك على كتابات آرثر شتزلر ولو في صورة مختلفة اختلافاً كبيراً . إن ويدكيند رجل لم يتعد تفكيره حدود العذاب الجنسي الذي يعانيه شاب

شديد الحساسية في سن الثامنة عشر أو العشرين ، بينما يفكر شتزلر في عالم الرجولة وما يصادفه من خيبة للآمال . لقد تخطى بكثير مرحلة المراهقة التي استبدت بويد كيند ، لقد تأت له الحكمة أن يدرك كم يحبطنا من أوهام وكيف أن الحياة دون هذه الأوهام أشد قسوة من الاعتراف الصريح بوجودها . أما بالنسبة للأسلوب فإن ويد كيند كان ذلك الطراز من الفنان الذى يضيق ذرعا بالتقديم ويحطم الأساليب الموجودة ، بينما كان شتزلر من هؤلاء الفنانين الذين يتقبلون هذه الأساليب الموجودة ، ويحاولون لباسها مضمونا جديدا إذا ما تبينوا عدم كفايتها بالغرض . ومن ناحية أخرى يبدو بناؤه المسرحى باليا متكلفا ، وعلى أى حال فإن قيمة موضوعاته تبدو أكبر من الخواطر الغريبة المضطربة التي سادت مسرحيات ويد كيند الأخيرة . إن ويد كيند يمثل الداعية التأثير العنيف ، بينما يمثل شتزلر الشاعر العاطفى المستسلم الحزين .

ولقد ظهر فى عالم الادب بكتابة سلسلة من المسرحيات ذات الفصل الواحد ( وإن أردت وصفا أفضل فقل اسكتشات مسرحية ) تحت عنوان شامل « أناتول Anatol » ، ( ١٨٩٣ ) ونجد فيها بعض العاطفية والرقه والذكريات اللطيفة التي تثيرها شتى المشاعر . وتبع هذه بمسرحية تدعى « نور الحب Liebelir (Light of Love) » ، ( ١٨٩٥ ) وهى أكثر مسرحياته ذبوعا خارج ألمانيا ، وبطل هذه المسرحية شاب يدعى « فرتز لهيمر Pitz Loheimer » ، وصلت علاقته الغرامية بامرأة متزوجة تدعى كاثرين بايندر حداً خطيرا دفع بصديقه المرح أن يقدمه لفتاة تنتمى إلى الطبقة الوسطى التي قسا عليها الدهر ، تدعى كرسيتين ، أملا فى أن تشفيه هذه المغازلة من هيامه بتلك المرأة المتزوجة . ويأهو فرتز بكرستين ، ومغازلته العابثة معها يقابلها حب عميق ثار فى ثنايا هواها . وفى النهاية يموت فى مبارزته مع ياندر زوج كاثرين ، ورويداً رويداً تتبين الحقيقة لكرسيتين التعبة لقد مات ، ولقد قتل فى سبيل امرأة أخرى ، إنه لم يترك لها أى خطاب ، وقبل ذهابه

للمبارزة لم يذكرها إلا لئلا يلم بها في معرض الحديث من أشياء أخرى . ومع معرفتها لكل هذا ، فإن وفاءها له جعل الحياة تبدو أمامها دون معنى بدونه ، وعلى حين فجأة تلتفت إلى صديقه ثيودور قائلة :

كرستين : ( وقد استولى عليها فجأة عزم وتصميم ) ثيودور خذني ، إليه - إنني أريد أن أراه - إنني أريد أن أراه مرة أخرى - أرى وجهه - ثيودور ، خذني إليه .

ثيودور : ( بحركة تتم على التردد ) لا ! .

كرستين : لم لا ؟ إنك لا تستطيع أن ترفض بكل تأكيد يمكنك أن أراه ثانية ؟

ثيودور : لقد فات الأوان .

كرستين : فات الأوان ؟ لأرى جسده .. فات الأوان ؟ نعم .. ( لا تدرك ما تقول )

ثيودور : لقد دفن هذا الصباح

كرستين : ( بكل فزع ) دفن .. وأنا لم أعلم بذلك ؟ لقد أطلقوا عليه الرصاص . ووضعوه في النعش وحملوه ودفنوه في الأرض .. وأنا لم أستطع أن أراه ثانية ؟ لقد مات منذ يومين - ولم تأت وتخبرني .

ثيودور : ( متأثراً ) في هذين اليومين كنت .. إنك لا تتصورين كل ما .. فكرى بأنه من واجبي أن أخبر والديه - وكان علي أن أفكر في أشياء كثيرة - ثم إن حالتي الذهنية ذاتها ..

كرستين : حالك ..

ثيودور : ثم تم كل شيء في هدوء .. فقط أقرب الأقربين والأصدقاء .

كرستين : أقرب .. وأنا - ؟ ومن أنا ؟

\* \* \* \*

ورغم كل هذا تطلب إليه أن يأخذها إلى قبره ، وهناك تموت . أما المسرحية على وجه العموم فإنها رغم واقعيتهما تنسم بجو فريد من الشاعرية الحزينة . وعلى العموم تمثل هذه المسرحية فن شتزلر أصدق تمثيل . وقبل ذلك بأربع سنين كتبت مسرحية تدور حول الآراء الاجتماعية تسمى : « قصة جنية » : Das Märchen—The Fairy tale (١٨٩١) ونفس الأسلوب يبدو في : لعبة حرة Friewild-Free Game ، (١٨٩٦) و « التراثات Das Vespächnes-The Legacy ، (١٨٩٧) . ويشير الكاتب في هذه المسرحيات نفس الأسئلة التي يسألها معاصروه : هل يمكن للفن أن يتخطى في شبابها العودة للحياة الشريفة ؟ وما هو الشرف ؟ ولكن هذه المواضيع غريبة في الأصل عن روح شتزلر . وغريب كذلك هذا اللون من الدراسة الموضوعية للحالات الجنسية كما يبدو في « أيد محيطة Reigen, Hands around ، التي كتبت عام (١٨٩٦-٩٧) وطبعت عام ١٩٠٠ والتي هي صفحات من يوميات طبيب . وأصدق تمثيلاً له مسرحية « البيغاء الأخضر Der Grüne Kakadu (The Green Cockatoo ، (١٨٩٨) ومسرحية « الطريق الموحش Der Einsame Weg ، (١٩٠٤) « The Lonely Way » بما تحذنه من أثر غريب . ففيها يسير شتزلر خطوة للأمام بطريقة الفنية : فالحركة المسرحية تكاد تختفي ، بحيث لا نرى أمامنا سوى دراسة موضوعية صرفة لشعور الوحدة الذي يفتأنا في الشيخوخة ، صوره شتزلر بمزيج من العطف والحزن . وفي تفصيه لهذا اللون من المسرحية الخالي من الحركة وجد شتزلر كما فعل معاصره ميترلنك أن المسرحية ذات الفصل الواحد تتلاءم تماماً مع عبقريته ، ولذا فإنه صاغ كثيراً من كتاباته التالية في هذا الشكل المسرحي . وفي « نداء الحياة Der Ruf des Lebens-The Call of Life ، (١٩٠٥) يعبر تعبيراً أقوى عما نجده في مسرحياته السابقة عن إيمانه بالحياة ، وفي الترحيب بالخبرة والتجربة ، وإيمانه في الوقت ذاته بقوة التفاني في التضحية ( م - ١٨ المسرحية )

وإنكار الذات . وتدور مسرحية : « ساعات الحياة Labendige Stunden Living Hours ، ( ١٠٩١ ) حول قصة امرأة تفتخر عند ما تدرك أن صحتها العليلية ماضية في سبيل تحطيم مقدرات ابنها الفنية : ويوضح شنتزل مغزى وفاتها بكل دقة بعرض صورة متباينة للابن ولرجل أكبر سناً كان حبيب الام يوماً ما .

وتعتمد مقدره شنتزل الخارقة على احتوائها ثلاث صفات . فهو كالعالم يلاحظ بطريقة موضوعية خالية من الهوى ، وهو ساخر يرى سفه الحياة ونذالتها وهو شاعر يفيض قلبه بالعطف وحب الجمال ، والإيمان . ففي لحظة يتسنى له كتابة « أيد محيطة ، وفي لحظة أخرى « ساعات الحياة » ، وفي لحظة ثالثة يتصدى لدراسات لاذعة فككة كما في مسرحية « بين الفصول Zwischenspiel Intermezzo or Interlude » ( ١٩٠٤ ) . وخير أعماله يتجلى عندما يدمج هذه الصفات في مهارة ويصور أعماق النفس البشرية المعقدة ، لابرّوح معذبة كما يفعل سترندبرج ، ولا بصراحة كعاصريه الألمان ، وإنما في جو فريد ينبعث منه نغم الحزن والاستسلام . ومسرحيات مثل « الكونتيسة ميزى Komtesse Mizzi ، ( ١٩٠٩ ) و « المجال الشاسع Das Weite Land-The Vast Domain ، ( ١٩١٠ ) تعطيه فرصة كاملة لأعمال هذه المقدره الفريدة . هذه المقدره التي لا تعتمد قوتها على الضعف والإثارة المفتعلة ، بل على الهدوء والتأمل . ونفس هذه المقدره مكنته من خلق مشاهد مؤثرة في مسرحية « الأستاذ برنهاردي Professor Bernhardt ( ١٩١٢ ) حيث نجد طبيباً يهودياً يرفض السماح لقسيس كاثوليكي بأن يقوم بالصلاة الأخيرة لفناء على فراش الموت ، لأنها تعتقد بشكل يثير الشجن بأنها شفيت من مرضها . ولم يكن الطبيب من القسوة بحيث يسمح لنفسه أن يحطم أو هامها هذه قرب نهاية حياتها ، وطريقته هنا تذكرنا بما فعله من قبله كثير من الكتاب المسرحيين جنح إلى السماح للرمزية وغارق الخيال أن يسيطر عليه . ودليل ذلك ما تراه في مسرحية « فنك وفليدربوش Fink und Fliederbusch » ( ١٩١٧ ) و « الطريق

إلى البركة Der Gang Zum Weiher-The Pathway to the Pond ،  
( ١٩٢٥ ) ، وفي مسرحية نسيم الصيف Im Spiel der Sommerlüfte .  
In the Play of Breezes ، ( ١٩٣٠ ) . ولكن هذه الأعمال المملة لا يجب  
أن تجعلنا ننفل ما لكتابات ه في أيام شبابه ورجولته من خواص يتعذر محاکاتها .

\* \* \* \* \*

## جرهات هاوبتمان

ومهما بلغ ويدکند من امتياز في اهتمامه المحموم بالجنس ومهما أظهر شتزلر  
من استسلام في نبل وعطف على مخلوقاته الفنية ، فإن كتابات هذين المؤلفين تنزوى  
خجلا أمام إنتاج جرهات هاوبتمان ، الذي كانت إنتاجه ضخما ولكنه كان  
مغنيا للأمال بدرجة غريبة . وهاوبتمان هو الكاتب المسرحي الألماني الوحيد في  
ذلك العصر الذي يستحق اسمه الذكر عند مجال الحديث عن إبسن وسترنبرج .

وهو مثل إبسن في اعتماد إنتاجه المسرحي أساسا على الحقيقة الماثلة في تمکنه  
- بما وهب من قدرة على الملاحظة الحادة - من أن يطور أسلوبه الخاص . وفي الوقت  
نفسه يبلغ بخير صفات سلفه إلى الذروة والكمال . وله قدرة خارقة في تلمس  
اللهجات المتباينة . كما عرف كيف يخلق مشاهد توحى بالواقعية وتستحوذ في ذات  
الوقت على اهتمام الجمهور ، كما أنه أحرز تقدما في طريقة إبسن في تطوير الإرشادات  
المسرحية بما تقدمه من وصف وما تثيره من جو مسرحي . وورث عن هيل  
المأساة البورجوازية ، كما اقتبس من الكتاب الواقعيين الذين أتوا بعده هيل فكرة  
الوصف الموضوعي للحياة حتى تسنى له القول بأنه يشبه القيثارة اليونانية التي  
تأثر بهمسات النسيم ولقد أخذ عن غيره فكرة المسرحية التي تعالج المشاكل  
الاجتماعية ، ومن غيره اقتبس كذلك فكرة المسرح الفلسفي الذي يفوق المسرحية  
الاجتماعية بونا واتساعا ، متقصيا في هذا جذور حياتنا العميقة الغور .

ولقد ظهر فجأة كأنه شهاب براق . ففي سنة ( ١٨٨٩ ) أخرج المسرح الحر مسرحيته : « قبل الشروق » ( Vor Sonnenaufgang (Before Sunrise) . ولقد أحدثت هذه المسرحية أثرا مباشرا في الدوائر الفكرية . فأحدثت في عصرها ما أحدثته من ضجة في نيويورك عام ١٩٣٣ طريق التبغ The Tobacco Road التي اقتبسها جون كيركلاند عن قصة لا رسكن كودويل . وتعرض « قبل الشروق » ، مشاهد مقذعة من الانحطاط ، ولا يرتفع فوق المستوى الحيواني فيها إلا شخصيتان فحسب . الشاب الفرد لوث الذي يزور قرية في سيليزيا من أجل دراساته الاقتصادية ، وهيلين كراوز التي وإن كانت قد ولدت في هذه القرية إلا أنها ألفت تعليمها خارج حدودها . أما أبوها فوغد أئيم تصل نذالته حداً يجعله لا يتورع عن الاعتداء على ابنته . وأما مارتا أخت هيلين فتزوجة من مهندس ومدمنة على الشراب ، وأما امرأة أبيها فعلى علاقة غرامية مع ابن عمها فيللم كاهل Wilhelm Kahl . وتتمنى هيلين أن تنجو مع لوث من هذا الجو الميثوس منه ولكن لوث يهدمه التفكير فيما عساه أن تكون قد ورثته من شرور متأصلة في ذات نفسها فيرحل بعيداً عنها . وختام هذه الحوادث عن طريق الإرشادات المسرحية يبين على خير وجه الجو والطريقة الفنية لهاوبتمان ، حتى أننا سنقتبسه برمته .

تدخل هيلين الغرفة الحالية :

تنظر حولها وتنادى برفق « الفرد .. الفرد » ، وعندما لا تسمع جواباً ما تنادى ثانية بنخمة أسرع « الفرد .. الفرد » .

تهرع إلى باب المشتل وتحملق خلاله في قلق . تدخل المشتل ، ولكنها تعود إلى الظهور بعد برهة قصيرة « الفرد ! » . ويزداد قلقها . وتنظر من النافذة « الفرد ! » ، تفتح النافذة وتقف على كرسي بجانب النافذة . في هذه اللحظة يسمع والدها الفلاح السكر وهو يصيح في فناء المنزل بعد أن عاد من الحانة « هي ! هي ! » . أليست رجلاً عظيماً ؟ أليست لي زوجة جميلة ؟ أليس لي ابنتان جميلتان ؟ هي ! هي ! وتطلق من هيلين صيحة قصيرة وتهرع كيوان يطارده صائد إلى الباب الأوسط .



ومن هناك تكتشف الخطاب الذى تركه لها ولوث ، على المنضدة . تجرى نحوه  
وتفتحه بعنف ، وتخرج محتوياته فى اضطراب محموم ، فلا نسمع منها إلا بعض  
كلمات منقطعة تنبثق من شفيتها « إنه شيء مستحيل ، لن أعود أبداً . يسقط  
الخطاب منها ويعثر بها دوار : « انتهى كل شيء . » . تتمالك نفسها وتضع رأسها بين  
يديها وتصحیح فى يأس حاد « انتهى كل شيء . » . تندفع خلال الباب الأوسط .  
يقرب صوت الفلاح أكثر من ذى قبل . « هـى ! هـى ! أألسأ أملك مزرعة ؟  
أليست لى زوجة جميلة ؟ ألسأ رجلاً عظيماً ؟ لازالت هيلين تبحث عن « لوث ،  
وقد كادت تجن . تأتي من المشتل وتقابل إدوارد الذى كان قد أتى ليحضر شيئاً  
من غرفة هوفان . تخاطبه قائلة « إدوارد ، يجيبها « نعم ياس كراوزى . » . تستمر  
قائلة « أريد . . أريد — الدكتور لوث . . » فيجيبها إدوارد « لقد رحل الدكتور  
لوث فى عربة شملينج . » ويختفى إدوارد فى غرفة هوفان . « حقاً ؟ » تصيح هيلين  
وهى تملك زمام نفسها بكل صعوبة . وفى اللحظة التالية تستبد بها حيوية يائسة ،  
فجبرى إلى الامام وتمسك بسكين صيد كانت معلقة . تحنى السكين ، وتبقى فى سكون  
فى الظلام حتى يختفى إدوارد الذى عاد من غرفة هوفان واندفع إلى الباب الأوسط .  
يزداد صوت الفلاح وضوحاً لحظة بعد أخرى . « هـى ! هـى ! .. أألسأ فلاحاً  
عظيماً ؟ . » وبدا لها عند سماعها هذا الصوت كأنه إشارة لها بالتحرك ، فجرت بدورها  
إلى غرفة هوفان . إن الغرفة الرئيسية خالية ؟ ولكن تستمر فى سماع صوت  
الفلاح « أليست لى أجمل أسنان ؟ أليست لى مزرعة جميلة ؟ » تدخل ميل من  
الباب الأوسط وتنظر حوالها يامعان . تنادى : « مس هيلين مس هيلين ،  
وفى نفس الوقت نسمع صوت الفلاح « إن النقود ملكى . » ودون تردد أكثر من  
هذا تختفى « ميل » فى غرفة هوفان وتترك بابها مفتوحاً . وفى اللحظة التالية تندفع  
خارجها وعليها كل أمارات الفزع والذعر . تصيح وتودور مرتين — ثم ثلاثة  
ثم تصيح وتمرق من الباب الأوسط . إن صيحاتها المستمرة تنخفض كلها بعدت

ولكنها تستمر مسموعة بضعة ثوان . وأخيراً نسمع فتح الباب الكبير للبيت وغلقه بشدة ، ونسمع في الغرفة وقع أقدام الفلاح وهو يترنخ ذات اليمين وذات الشمال في الصلاة ، ونسمع صوته الغفيل المختل : « هي\* هي\* ! أليست لي ابنتان جميلتان ؟ » .

( س ت ا ر )

وفي العام التالي ظهرت مسرحية « وليمة الصلح ، أو الصلح Das Friedenfest (The Feast of Reconciliation) » ( ١٨٩٠ ) وهي تكاد تعادل المسرحية السالفة في موضوعها ونغمتها الكثيرة القائمة ، بينما كتب هاوبتمان في ( ١٨٩١ ) « رجال وحيدون (Einsame Menschen) » ، كشف فيها براعة ودقة كيف تكون ظروف الحياة العادية ، دون تدخل قوى الشر ، قادرة على امتصاص سعادتنا وقدرتنا على الخلق والابتكار . وفي مسرحية « قبل الفجر Before Dawn » ، وقفت هيلين والحياة تملأ نفسها بين مجموعة من المدمنين والمنحرفين . وفي « رجال وحيدون (Lonely lives) » ، يحيط بيوهان فوكيرات جماعة طيبون في ظاهرم ، فأمه وأبوه ، على خلاف والدى كروس ، يتمتعان باحترام الناس وإجلالهم . ويبديان اهتماماً حقاً بمستقبله ، أما زوجته كيث فهي الطيبة المجسمة بعينها ولا يعوزه في هذا المحيط العائلي سوى رفيق فكري يستطيع الإفضاء له بأفكاره ويشاركه آراءه : ولهذا كان يفكر وحده وكانت أفكاره تبدو مزججة لهؤلاء المواطنين الذين تربوا وسط تقاليد رجعية . وتحل في حياته فتاة شابة تدعى آنا فتنسجم روحه بروحها واعتقد أنه لو ارتبط بها لارتفع شأنه أكثر من الآن ، ولكن عائلته لا تفهم هذه الزمالة الفكرية ولذا صممت على رحيل آنا . ويستبد اليأس بجوهان فيدفعه إلى الانتحار .

وبعد أن كتب مسرحية ليست بذى شأن تدعى « الزميل كرامتون Kollege Crampton » ( ١٧٩٢ ) اتجه هاوبتمان إلى ميدان جديد في مسرحية « النساجون

Die Weber (١٨٩٢) التي أوضحت في الحال أنه يتمتع بمقدرة تفوق أقرانه من الكتاب المسرحيين . إن أى كاتب غيره يستطيع كتابة مسرحياته الأولى ولكن « النساجون » مسرحية فريدة في نوعها تماماً سواء في الفكرة أو الطريقة الفنية . ونستطيع أن نقرر بوجه عام إن المسرحية الواقعية كانت قد بدأت تنحون نحو التقليل من عدد الشخصوس ولم يكن يشيء غير مألوف أن نجد في العقد التاسع من ذلك القرن مسرحيات لا تزيد شخصوسا الرئيسية عن ثلاثة أو أربعة . أما هنا فإن هاويمان أتى على حين غرة بحشد كامل على المسرح ، علاوة على أنه جعل هذا الجمع الحاشد بطلا لمسرحيته . وحتى بالرغم من أن شيلر وبوخنز قد اقترحا جعل الجمع الحاشد الشخصية الرئيسية في المسرحية إلا أن هاويمان قد طرق هنا مجالا جديداً دون شك . كما أنه طرق مجالا جديداً آخر يجمعه بين الطريقة الواقعية والموضوع التاريخي . وفي معظم الاحوال - وباستثناء مسرحية بوخنز المسماة « موت دانتون Dantons Tod » - استمدت المسرحيات التاريخية العديدة التي كتبت في العقدين السابع والثامن موضوعاتها من الأساطير الماضية تقريباً ، كما خلعت على شخصوسا مسحة شاعرية . أما في مسرحية « النساجون » فإن هاويمان عاد بنا إلى سنة ١٨٤٤ معتمداً في صراحة على حكايات سمعها والده عن جده الذي كان يجلس في شبابه إلى التول ، نساجاً فقيراً كالنساجين الذين يصورهم هاويمان في مسرحيته ، ويعالج هاويمان هؤلاء الشخصوس وكأنهم معاصروه . والموضوع الرئيسي في المسرحية هو الثورة . فقد بدا الغيظ الحائق على تصويره للظروف الفظيعة التي يعيش فيها النساجون ، كما تتبع بعناية طريقة تحول ولاء جماهير الناس إلى ثورة جامحة تحت تأثير الظروف أولاً ، وبشعورهم بأن موريتز جييجر محق في الإعراب عن غضبه وحقه بعد عودته إلى قريته على أثر انتهاء مدة خدمته العسكرية . وتنتهى المسرحية بنهب الجماهير لمنزل الرأسمالى درايسيجر وبرميهم بوابل من الحجارة على الجند .

ولم يظهر على المسرح من قبل شيء يشبه « النساجون » تماماً ، ولقد فتح بها هاويمان إمكانيات شاسعة . حتى ذلك الوقت كان المسرح الواقسى إما هادفاً

إلى الوعظ أو معالجا للمشاكل البورجوازية فأتى هاوبتمان الآن فعرض لأول مرة العمال على خشبة المسرح وأوحى إلى الكتاب بمعالجة الموضوعات الثورية . ورغم هذا فهناك تناقض ظاهري بين ما نراه من اتجاه الكتاب الذين يقولون شأنا عنه إلى معاودة اللون المسرحي الذي أصابوا فيه نجاحاً ، وبين عدم ازدياد تقديرنا لهوهمان لو أنه سار في هذا الاتجاه . وفي الوقت ذاته عندما نلقى نظرة على تشعب آخر مراحل حياته الأدبية التي سار فيها باضطراب ، من أسلوب إلى أسلوب ، يكاد يكون لازماً علينا بأن نعترف أن تذبذب حياته الفنية العنيف يدل على أنه لم يكن واثقاً من أهدافه ثقة إيسن أو سترندبرج . ومسرحيته التالية ملهاة تدور حول اللصوص . تسمى « معطف من فراء » (Der Biberpelz (The Beaver Coat) (١٨٩٣) وبطريقة تجمع كثيراً من السخرية والفكاهة على نمط طريقة چاى فى « أوبرا الشحاذ The Beggar's Opera ، يحمل هاوبتمان بطله مسرحيته غسالة سيئة السمعة تسرق معطفاً من الفراء وتستطيع أن تحدق القاضي الغني ثون وهران . فتقف في نهاية المسرحية وكلها تواضع بينما يثنى وهران على أمانتها . وتتمم وهي تهز رأسها في استسلام « حسناً ، إذن . إننى لا أدري فيما أفكر بعد ذلك . وينقلنا هاوبتمان من هذا الجو إلى عالم رمزي شاعري في مسرحية « صعود هانيل إلى السماء Hennels Himmlfahrt, Hennek (١٨٩٣) وهي تختلف اختلافاً تاماً عن أسلوبه السابق . فبين ظروف مقدعة ، في مستشفى قدرة ، جمعت حالة براين تنبع رؤيا غريبة تتحول فيها الحقيقة إلى مثل ، وتختلف فيها العقائد المسيحية المعهودة بجو قصص الجان الذي نراه عند هانز أندرسون . ويحدث هذا الأثر عن طريق دخول فتاة صغيرة في هذا الجو التحس من المتبوزين ، ولقد أتى بها إلى هنا لتموت بعد ما قاست ألوان العذاب الوحشي والإهمال من زوج أمها ذاك الرجل البليد الحس . وبينما هي نائمة على سريرها الصغير رأت رؤيا - والرؤيا التي شاهدها هي بطليمة الحال خليط مما خبرته وسمته . فهناك اللجنة والنار ،

الشیطان والملائكة ، وقصر أمير الجان ، ونعيم الجنة . وفي الحقيقة أن هاوبتمان يستخدم هنا الطرق الرئيسية التي استخدمها سترندبرج في مسرحياته الأخيرة ، هذا باستثناء أن الحلم - بدلا من عرضه في حد ذاته - أصبح نوعاً من المسرحية داخل المسرحية ذاتها .

وفي تليفه على ألوان جديدة استطرد هاوبتمان بعد ذلك إلى ولوج ميدان المسرحية التاريخية بكتابة مسرحية « فلوريان جير Floryan Geyer » ( ١٨٩٤ ) وهي مسرحية أخرى حاول فيها معالجة تاريخ الأجيال الماضية في جو واقعي فلقد ابتعدنا هنا كثيراً عن الأسلوب الرومانتيكي السابق ، واختفى الروق الذي تتميز به مدرسة شيلر ، ليخلى السبيل لحوار متعمق ، حاول المؤلف أن يجعله تعبيراً صادقا وسليما من الناحية التاريخية في الوقت نفسه . كما أن معالجة الموضوع مختلفة كذلك . إن « فلوريان جير » مسرحية اجتماعية تتخذ بطلها من فلاحي القرن السادس عشر وتعرض كثيراً من المشاعر الثورية .

ولقد شعر هاوبتمان بالحنينة والفضب عندما قابل الجمهور مسرحيته هذه أسوأ استقبال ، ولكن المدح الذي انهال عليه بعد مسرحيته التالية عن الجرس الغريق Die Versunkene Gloke ( ١٨٩٦ ) عوضه تماماً عما حدث . ويعود الأسلوب الرمزي في هذه المسرحية التي تستمد قوتها إلى حد كبير من الطريقة التي تمكس بها آمال المؤلف وخوافه ، وإن كانت خلال هذا تكشف بطريقة غير مباشرة عن نقط ضعفه .

وفي الجرس الغريق ينعكس شعور المؤلف بالشك وعدم الطمأنينة عن طريق عرضه قصة تدور حول الجان . ولقد حاول البعض تفسير هذه المسرحية على أنها توضيح المشكلة العامة التي يواجهها الفنان في العصر الحديث : وإنني أفضل اعتبارها مسرحية تنطبق على شخصية هاوبتمان نفسه . وتبدأ حوادث المسرحية بمشهد يمرض لناه راوتندلاين Rautendelein ، وهي جنية من جنيات الغاب ومعها بعض

أقرانها من الجن . ويخبرها أحدهم كيف أن بعض الناس كانوا يجرّون جرساً كبيراً إلى الكنيسة ، ولكن ضلّ سعيهم إذ سرق الجرس وألقى في قاع بحيرة . وهنا يدخل هاينريش Heinrich صانع الجرس وهو على وشك الإغماء من شدة التعب فتأخذ راوتندلاين بيده وتقول له : « إنك لم تعد هذه المسالك الجبلية ، »

إن بيتك

هناك في الوادي ، حيث يسكن البشر الفاني  
ومثلك مثل صياد هوى من الصخرة يوماً ما  
بينما يطارد طائرأً برياً يقطن الجبال  
وأنت كذلك صعدت أكثر من اللازم . ولكن ذاك الرجل  
لم يكن يشبهك في طبيعته تماماً .

ويبدأ تطور الرمزية من هذه النقطة . إن هاينريش فنان ، ولذا يمد ذراعيه متوسلاً إلى عذراء الغابة هذه منادياً لها بأنها خياله . ولقد كان هاينريش متزوجاً بماجده التي لم تكن تشاركه أحلامه وخياله . فعندما حملوه على نقاله إلى سفح الجبل لم تبتهج إلا لنجاته ، فهي لا تدرك معنى ضياع الجرس بالنسبة لزوجها . ولذا فإنه عندما أخبرها أن عمله به عيوب وأن الجرس الذي يرقد الآن في قاع البحيرة لم يكن مصنوعاً للمرتفعات ، لم تشعر إلا بالحيرة ، بل بدت عاجزة عن تفهم معنى هذا . فهي تؤكد أنه جرس جميل ، ولكنها لا تستطيع فهم إصراره على أنه صنع للوادي وليس لقمم الجبال . وترق راوتندلاين لحاله فتتقذه من هذا اليأس الذي يشعر به ويذهب معها إلى الجبال ، ولكن قيود الوادي لا زالت تمسك به بشدة فيموت في النهاية أثناء سماعه لأغنية جرس الشمس ولقد بعث هاويمان الحياة في مشاهد هذه المسرحية الأخلاقية فأنتقدها من أن تكون عملة . ورغم هذا فإن هذه المسرحية تبين مع الأسف فشله ، فالمطالب المتنوعة للوادي والجبل أقوى من أن تصدى إليها روحه .

وبعد أن كتب مسرحيتين تافهتين ، الجا Elga ، ( ١٨٩٦ ) و قصيدة رعوية Das Hirtenlied ، ( ١٨٩٨ ) ، عاد مرة أخرى إلى الأسلوب الواقعي في مسرحية ، ينشل سائق العربا Fuhrmann Henschel ، ( ١٨٩٨ ) وهي قصة كئيبة محزنة تتناول بالدراسة تحطيم نفس تفيض بالحياة . فهنشل بطل المسرحية رجل كله حيوية وقوة وطيبة تأخذ منه زوجته عند وفاتها وعداً ألا يتزوج بعدها ، ولكن سرعان ما يقع في حبائل خادمة طموح تدعى ، هان شيل Hanne Schäl ، أخذت تسومه ألوان القسوة والعذاب حتى دفعته إلى الإنتحار . في هذه المسرحية قوة تمكن في قلة الحوادث ، كما أنها تستحوذ على إعجابنا بهدفها المباشر المحدد ، هذا على الرغم من أن العنف الذي يتميز به الألمان جعل الحركة المسرحية تصطبغ بكثير من الإدارة المفتعلة .

ونظراً لأن نفسه الهائمة لا تعرف لها قراراً ، نجده يهرج ثانية إلى عالم الخيال في المسرحية التالية التي تسمى ، شلوك وجو Schluk und Jau ، ( ١٨٩٩ ) . وهي مسرحية تنكيرية ساخرة يتخللها خمس فترات من الاستراحة وهي تطوير الموضوع الذي كان شائعاً على الدوام والذي استغله شيكسبير في المشاهد التي يظهر فيها ، كرسنوفر سلاى Christopher Sly ، في مسرحية ، ترويض النمرة Taming of the Shrew ، لجو وشلوك فلاح وفلاحه حولها نبيل من النبلاء إلى أمير وأميرة . ويستطيع المؤلف عن طريق هذه القصة أن يناقش طبيعة الحياة مناقشة فلسفية وقد تأثر كثيراً من ، الحياة حلم ، ، لكونولديرون Calderon ، . فعندما يعود جو إلى حالته الطبيعية لا يصدق تماماً أن النعيم الذي كان يعيش فيه قد زال ، ثم رويداً رويداً تنجلي الحقيقة في ذهنه .

جو : نعم نعم هذا حق .

هذه ليست إلا خرقاً بالية .

كارل : كن راضياً أيها الرجل . لأنك لم تكن إلا حالماً .

حتى أنا كما تراني ، والأمير  
وكل خدمه وصياديه ...

كلنا نحلم ، وتأتي اللحظة لكل منا  
سبع مرات في اليوم حين يقول :  
أنت تستيقظ الآن وإنك لم تكن إلا في حلم قبل الآن ..

جو : وهكذا لم أكن إلا حالما في هذا الأمر ، حسنا حسنا إنك لا تقول  
حسنا ، فلتكن على اللعنة حسنا إذن ! هذه هي حقيقة الأمر ! كيف ؟ قل لي  
هذا : أأست مثله ؟ إن له معدة قوية . وأنا أشبهه . وربما كنت أحسن  
منه . إن له عيين . حسنا . إنني لست أعبى ، على أى حال أأديه أربع  
معدات وست عيون ؟ إنني أنام جيدا وأشرب الويسكى . وأتفلس  
مثلا يفعل . ماذا ؟ أأست محقا فيما أقول ؟ أقول لك يا شلوك إنني  
أعلم أنني أمير وجو في الوقت نفسه . تعال يا أخى . حتى إن  
كنت أميراً فستذهب سوياً إلى الحانة ونجلس بين عامة الناس ونظهر  
خالص ودنا وتواضعنا .

\* \* \* \*

وبعود هاو پتجان مرة أخرى إلى الأسلوب الواقعي القائم في مسرحية  
« ميخائيل كرامر Michael Kramer » ، ( ١٩٠٠ ) حيث تنتهى الحوادث  
بالانتحار أيضاً . وبطل هذه المسرحية معلم يدرك أن المواهب لا بد أن تصل إلى  
الأهداف المفسودة وبأمل عن طريق تشجيعه لابنه من أن يخلق منه صورة ذلك  
الفنان الذى كان ينشده . وبكل أسف لم تستطع روح أرنولد أن تصل إلى هذا  
العلو المرموق ، فهو صبي ضعيف عديم الأثر يجعل من نفسه موضع السخرية بحبه  
لقناة وضيعة وقعة ، تسمى ليزباوش وتدفعه سخرية زملائه وما لا قاه من هذاب  
في منزله إلى الانتحار تخلصاً من هذا الشقاء .



وفي مسرحية «الديك الأحمر أو النار المستعرة» Der rote Hahn ، (١٩٠١) يعود بنا هاوبتمان مرة ثانية إلى جو ملهاة اللصوص السابقة . ويقابل فراو وولف في مسرحية «المطفء القروى» ، شخصية فراو فيليتز Frau Fielitz ، زوجة صانع أحذية عجوز . ولكى تتابع نشاطها السابق يقر عزما على إشعال النار فى المنزل لكى تحصل على مبلغ ضخيم من شركة التأمين . وفى هذه الحالة تقع التهمة على ذاك الغنى الأبله جوستاف راوخهاويت وتنجح فراو فى أبعاد النظر عنها حتى النهاية . ولكن النهاية أشد مرارة من اللهجة الساخرة الضاحكة فى مسرحية «المطفء القروى» . فيصطبغ المشهد الأخير بجو من الحزن المرير عندما يبكى راوخهاويت ابنه وعندما ترحل هذه المرأة العجوز الخائفة عن محيط حياته .

وهذا التذبذب فى تطور حياة هاوبتمان الفنية ( أو أن شئت سمه تلبس هذه الطرق الفنية بحثاً عن الطريقة المنشودة ) يتضح من الخليط العجيب من الأساليب فى مسرحياته الثلاث التالية - هاينرش المسكين Der arme Heinrich ، (١٩٠١) و «روز بيرند Rose Bernd» ، (١٩٠٣) و «حتى يبا ترقص Und Pippa tanzt» ، (١٩٠٦) . وترجع الأولى إلى أساطير المصور الوسطى فتسرد قصة فارس أصيب بالبرص ولا أمل لشفائه إلا إذا تبرعت عذراء بدمها له . وكانت أوتيجيب Ottegebe على استعداد للقيام بهذه التضحية . ولكنه يعود فيرفض هذا العرض من جانبها عندما يتبين حقيقة معناه . ونتيجة هذا تأتى معجزة فيشفى بأمر الله ويعود إلى سابق صحته ويتزوج أوتيجيب . وتمتلىء هذه المسرحية تماماً بالمشاعر الرومانتيكية كما تمتلىء مسرحية «روز بيرند» بالواقعية ، فلا نجد فيها إلا شقاء تاماً وعنفاً مثيراً . «فروز بيرند» فتاة قروية على علاقة غرامية بأحد الملاك المجاورين يدعى كرسدورف فلام ولكنها تضطر بعد هذا إلى الخضوع لرغبة ذاك الحفيظ أرثر سترمان Arthur Streckmann وتكتشف للبلا علاقتها الغرامية الآثمة فتضع مولودا وتحنقه وتعترف بجريمتها . ولا نخرج من جو التشاؤم

القائم هذا لإعند آخر كلمات خطيبها أوجت كيل إلى كونستابل البوليس ، كم قاست هذه المرأة من عذاب . . . ، وتقص هذه العبارة عن فيض من الشفقة والعطف . وتسير بنا مسرحية ، حتى ياترقص ، إلى المجال الرمزي . إن الفصل الأول واقعي لدرجة كافية بمشهد الصاحب في حانة ، ويند ، العتيقة ، ولكن سرعان ما نسير في ظلال المعنويات ، فتصبح بيا رمزا للجمال الذي يشده مختلف الناس يختلف الطرق . فهون Huhn العجوز يمثل الرجل البسيط الذي لا يراها إلا زوجة له غسب ، ويريدها مدير المصنع مجرد لعبة يلهو بها ، بينما تميل هي إلى الفنان المنطوي على نفسه ميخائيل هاريجل وبينما الرجل الحكيم ، وإن ، الذي وصف بأنه شخصية أسطورية ، يلح جانباً من جوانب سرها المكنون . إن هذه مسرحية غريبة وليست بمسرحية جيدة على الأرجح : فالرموز سطحية وملفقة في نفس الوقت ، كما أن جو المسرحية واضح بطريقة سطحية في بعض الأجزاء وغامض بطريقة قائمة في أجزاء أخرى .

وحقيقة الأمر هي أن هاوبتمان كان قد وصل في ذلك الوقت إلى نهاية قدرته الفنية الحقة ، وأصبح سعيه المشتت وراء الطرق الفنية بعد ذلك مجرد تخبط عديم الأثر . فلا تثير مسرحيتا « عذارى بيشوفسبرج Die Jungferm vom Bischofsberg » ( ١٩٠٧ ) و « رهينة شارلمان Kaiser Karls » ، Geisel ( ١٩٠٨ ) إلا إلهتاما ضئيلاً ، كما أن « جريزelda Griselda » ( ١٩٠٩ ) تعالج بطريقة عملة موضوعاً ، وإن كان سخيفاً في ذاته وبعيداً إلى حد كبير عن الذوق السليم ، إلا أنه أحدث أثراً عميقاً على الخيال الرومانتيكي . وتلك هذه في عام ١٩١١ مسرحية مضطربة المعالم تسمى « الفيران Die Ratten » ، وهي قصة تجمع بين الملهاة والمأساة تدور حوادثها في براين في جو وضع ونفحة حزينة مقبضة . وينهى الانتحار حوادث المسرحية كما ألفنا كثيراً في مسرحيات هاوبتمان وزخرت كثير من المشاهد بالفكاهة الواقعية المريرة وخاصة تلك المشاهد

التي يبدو فيها هارو هاسفرويتز بما فيها من حيوية دفاقة . ورغم دقة حبكتها فالمسرحية توحى بذلك الأسلوب الحديث في فن الدراما حيث نجد عددا من الحبكات المسرحية المنفصلة تجري في سبيلها بلا رابط اللهم إلا تقارب الشخصيات بعضها لبعض في معيشتهم في شقق سكنية مجاورة في منازل المدن . ينهى الانتحار كذلك حياة بطل مسرحية هروب جبريل شيللينج Gabriel Schillings Fluchte ، ( ١٩١٢ ) حيث يجد الفنان نفسه بين شقي الرضى - بين مطالب زوجته ومطالب عشيقته .

وبلى ذلك خليط عاوى من المسرحيات : مسرحية « المهرجان Festspiel in deutschen Reinen » ، ( ١٩١٣ ) و « قوس أوليس » ، ( ١٩١٤ ) و « أغنية الشتاء » ، ( ١٩١٧ ) و « المنفذ الأبيض » ، ( ١٩٢٠ ) و « دورثي أوجرمان » ، ( ١٩٢٦ ) و « القناع الأسود » ، ( ١٩٣٠ ) وهكذا حتى نصل إلى مسرحية « الرخت فون لشتنشتين » ، ( ١٩٣٩ ) و « إيفيجينيا فى دلفى » ، ( ١٩٤١ ) وقد تكون أهم هذه المسرحيات مسرحية « قوس أوليس » حيث يخلع هاوبتمان على البطل الهومرى روحا حديثة فيصوره كرجل يخاف العودة إلى بلده حتى لا يصدم بنسيان أصدقائه له فيحرم من أوهامه . ومسرحية « هاملت فى وتنبرج » ، ( ١٩٣٥ ) التي تحاول أن تصور الشاب الدانمركى فى الجامعة قبل سماعه مباشرة بخبر موت والده ولأنه شاب ديمقراطى النظرة مثالى التفكير يتمتع ببعض المقدرة المسرحية التي مكنته من تأليف مسرحية حول حياة الملك كوفيتوا King Cophetwa فإن هاوبتمان صورته لنا بشكل يساعدنا على تصديق الأثر الذى أحدثته فيه هذه الصدمة القاسية التي أتت من عالم الواقع الخارجى وانصبت على نفسه . وكان له أصدقاء أمثال ابن جلدته هوراشيو والطالب الدانمركى الشاب وولهم والارستقراطى الالمانى بالتأزار فون فلاخوس . كما كان من بين معارفه هذان الصعلوكان الوضعيان ياولوس وأخازيوس وذاك المهرج جون بدرو دى ليون . وفى الفصل الأول

ينقذ هاملت فتاة عجزية جميلة تدعى حميدة فيقع في حبها ولكن يتبين بعد ذلك أنها امرأة غائبة لعوب من ذاك الصنف الذى يتميز به هاو يتمان. إن هذه المسرحية تثير فينا الاهتمام أكثر من استحوادها على مشاعرنا .

إن حياة هاو يتمان الادبية حتى بعد اعتناقه الفلسفة النازية آخر الامر ليرمز بشكل فريد إلى العبقرية الألمانية كلها . لقد تمتع بقدرة على الابتكار وبإلهام يبرق نوره من آن إلى آخر ، ولكننا لا نجد أثراً في إنتاجه لهذه الرغبة العميقة في الوصول إلى أقصى غايات الكمال فى أسلوب من الأساليب ، أو التمسك بأهداف نموذج فى واحد على طول الخط . إن المسرحية الألمانية فى القرن التاسع عشر تتكون جلها من سلسلة من الأعمال الضخمة التى تحطم كيانها أو لم يكمل بعد ، وإن كان بعض هذه الأعمال قوى فذلك لأنه يستمد هذه القوة من العنف الذى تنسم به . إننا لا ننكر بأن هاو يتمان يتمتع بمواهب تؤهله للمقارنة بأبسن وسترنبرج . إلا أن الكمال الفنى فى الأول وعمق مشاعر الثانى لا تجد سيلاً للتعبير عنها فى كتاباته ، كما أنه لا يقدم شيئاً ذا قيمة عوضاً عنها . ولا تكاد نجد بين مسرحياته شخصية تستحوذ على إعجابنا ، فالشخص الطيبة ضعيفة الشخصية بشكل يدعو للرائء ، والشخص القوية فظة شرسة . ولا يسعنا إلا الثناء على نشاطه ومهارته وإن كنا نأسف لأنه لم يستخدم هذه المهارة وهذا النشاط فى خلق شيء أكثر من هذا العالم الحزين الذى يسود مسرحياته الواقعية - شيء أثبت دعامة من هذا العالم الهلامي الذى يسود مسرحياته الخيالية .





# مكتبة الإنجيل المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد - القاهرة

Bibliotheca Alexandrina



0601725

العدد ١٧٠ ملحق